Ranuccio Bianchi Bandinelli
Antonio Giuliano

ETRUSCHI E ITALICI
PRIMA DEL DOMINIO DI ROMA

Prima che il dominio di Roma si estendesse su tutta l'Italia, le regioni della penisola erano venute a contatto, ciascuna, con culture diverse: nel Meridione, le colonie greche avevano dato una propria fisionomia alla produzione artistica locale, lasciando tuttavia spazio alle manifestazioni autoctone; al Centro, la civiltà degli Etruschi, altamente sviluppata, era circondata da quelle più primitive dei Sanniti e dei Piceni, quest'ultima particolarmente esposta alle influenze transadriatiche; al Nord, la cultura dei Veneti confinava, da un lato, con quelle degli Illirici e degli abitanti delle regioni danubiane, dall'altro, con quelle dei Celti e dei Liguri. Nel loro insieme queste civiltà formavano dunque un complesso sistema socio-culturale cui i conquistatori romani seppero imporre la loro supremazia, ma di cui non riuscirono a cancellare i caratteri originari. Questo studio traccia un ampio quadro della produzione artistica dell'Italia antica prima della costituzione di un'arte romana e della sua diffusione nella penisola, iniziando dall'età protostorica (verso il XII secolo a.C.) e giungendo sino al momento dell'unificazione giuridica delle popolazioni italiche con le leggi del 90-89 a.C., che concedevano a tutti i nati liberi a sud del Po la cittadinanza romana.

Ranuccio Bianchi Bandinelli è nato a Siena nel 1900 e morto a Roma nel 1975. Archeologo di fama internazionale, è stato professore di storia dell'arte greca e romana presso le università di Cagliari Gröningen, Pisa, Firenze e Roma. Direttore generale delle Antichità e Belle Arti dal 1945 al 1948, riorganizzò i musei italiani e curò il restauro dei monumenti danneggiati dalla guerra. Insigne studioso dell'arte etrusca, greca, romana e proto-bizantina, si è interessato soprattutto ai caratteri delle forme plastiche, toccando anche taluni aspetti dell'arte contemporanea. Dal 1958 al 1967 è stato redattore capo dell'*Enciclopedia dell'arte classica e orientale*.

Antonio Giuliano è nato nel 1930 a Roma, dove si è laureato. In seguito ha proseguito gli studi presso la Scuola Archeologica di Atene e a Tübingen ed è stato professore all'Università di Roma. Attualmente dirige l'Istituto Archeologico dell'Università di Genova ed è membro dell'Istituto Archeologico Tedesco. Essenziali restano i suoi studi sulla scultura dell'epoca romana, l'urbanesimo e la glittica antichi, la pittura e la ceramica etrusche e sulla sopravvivenza dell'arte classica fino al Rinascimento e all'epoca moderna.

In copertina: *pendaglio a testa di Acheloo (particolare).*
Parigi, Louvre

4716

Copertina di John Alcorn

L. 5000

Ranuccio Bianchi Bandinelli
Antonio Giuliano

Etruschi e Italici prima del dominio di Roma

Rizzoli

Titolo dell'opera originale
Les Etrusques et l'Italie avant Rome
(© 1972 by Librairie Gallimard, Paris)

Frontespizio:
Capestrano (L'Aquila), statua di guerriero (secolo VI).
Chieti, Museo Nazionale

Prima edizione italiana nella collana «Il Mondo della Figura»: novembre 1973
Seconda edizione italiana: marzo 1976

Premessa

Il titolo *Etruschi e Italici prima del dominio di Roma* significa che in questo volume si parlerà della produzione artistica delle popolazioni dell'Italia antica prima della costituzione di un'arte romana e della sua diffusione nella Penisola. Si inizierà dall'età protostorica (circa il XII secolo a.C.) giungendo sino al momento dell'unificazione giuridica delle popolazioni italiche con le leggi del 90-89 a.C., che concedevano a tutti i nati liberi in Italia, a sud del Po, la cittadinanza romana.

Per avere un quadro completo della civiltà artistica dell'Italia preromana sarebbe stato indispensabile inserire nell'opera anche la produzione delle colonie greche dell'Italia meridionale e della Sicilia e i documenti di civiltà punica esistenti in Sicilia e in Sardegna. Ma la produzione greca è già stata compresa nei volumi della collezione alla quale appartiene questo libro, e quella punica (che d'altra parte non ha avuto influssi strutturali sull'arte italica) farà parte di altre trattazioni. Ai volumi già pubblicati sarà fatto riferimento con la sola citazione del titolo: *L'arte egea, La Grecia arcaica, La Grecia classica* e *La Grecia ellenistica*, senza menzionare ogni volta anche gli autori, P. Demargne per il primo, J. Charbonneaux, R. Martin, F. Villard per quelli successivi, ai quali si è aggiunto, per il quarto volume, J. Marcadé dopo la tragica scomparsa del compianto Jean Charbonneaux. Analogamente, sarà fatto rinvio ai due volumi *Roma, il centro del potere* e *La fine dell'arte antica* nei quali R. Bianchi Bandinelli ha già trattato, in questa collana, l'arte romana dalle origini alla fine del secolo IV della nostra era.

I due autori del presente volume non hanno ritenuto necessario distinguere con la propria firma le parti da ciascuno redatte. Bianchi Bandinelli, che ha diretto la stesura del volume, ha scritto l'introduzione e la parte principale del capitolo della protostoria, i capitoli relativi all'arte etrusca e i testi della parte documentaria. Antonio Giuliano ha scritto i paragrafi sulla civiltà picena, paleoveneta, ligure e celtica, i capitoli sulla Sicilia e l'Italia meridionale, e ha compilato le tavole cronologiche. Il capitolo V e le conclusioni si debbono in parti uguali a entrambi gli autori. La

redazione del testo è stata chiusa il 15 settembre 1972: occorre dirlo, perchè le scoperte archeologiche si susseguono continuamente in quest'area.

Limitandosi alle manifestazioni artistiche delle popolazioni italiche piú o meno « indigene », si è potuto dedicar loro un'attenzione che in genere viene ad esse negata perché meno « piacevoli », da un punto di vista « estetico » tradizionale, di quelle dei greci stabiliti in Italia. Ma da un punto di vista storico, che vuol essere il nostro, queste manifestazioni « minori » non sono meno interessanti né meno importanti delle altre. Noi riteniamo, infatti, che attraverso le forme artistiche si esprimano le piú profonde caratteristiche di una civiltà e che, analizzandole, si faccia storia. Noi speriamo, inoltre, che dalla conoscenza degli aspetti dell'arte medio-italica risulti anche piú comprensibile e piú convincente il quadro che, in un altro volume della stessa collezione, si è cercato di tracciare della formazione dell'arte romana, che ha precedenti nell'Italia meridionale piú che in Etruria (come invece si suole ripetere).

Un posto a sé, perché si tratta, in realtà, della prima grande civiltà artistica sviluppatasi in Italia, viene tuttavia ad assumere in questo volume l'arte etrusca e quella dei territori influenzati dagli Etruschi. Ma abbiamo creduto opportuno di non dare all'arte etrusca un'assoluta prevalenza e di non trattarla tutta di seguito, in un unico grande capitolo, ma dividendo l'argomento in due capitoli separati, perché risultasse piú evidente la profonda differenza che esiste, a nostro parere, fra l'arte dell'Etruria arcaica (sino alla metà del V secolo a.C.) e l'arte dell'Etruria dei secoli successivi.

Non vi è, nella letteratura recente, un'opera che tenti di dare della civiltà artistica dell'Italia preromana un quadro complessivo. Questo quadro non ha certo un aspetto unitario ma, pur nella diversità, esso pone in risalto una realtà storica che è esistita e che la dominazione romana non cancellò interamente. Precedenti al nostro tentativo possono indicarsi nel libro di Alessandro Della Seta, *Italia antica*: *dalla caverna preistorica al palazzo imperiale*, Bergamo, 1922, e, in tutt'altro contesto, nella sezione dello *Handbuch der Archæologie* intitolata all'Italia con Sardegna e Malta, redatta da G. Kaschnitz - Weinberg (1950), anche se limitata alla protostoria. Dobbiamo però ricordare, agli inizi della storiografia moderna, le due opere di Giuseppe Micali, *L'Italia avanti il dominio dei Romani*, pubblicata nel 1810 e nel 1822 in quattro volumi e tradotta anche in francese, e la *Storia degli antichi popoli italiani*, Firenze, 1832, in tre volumi. Ognuna di queste opere era accompagnata da un atlante di monumenti, e un altro grande atlante di « Monumenti inediti » fu pubblicato nel 1844 con un volume di commento. Questi atlanti costituiscono una raccolta preziosa di monumenti, soprattutto etruschi, e dimostrano una conoscenza diretta e assai larga e intelligente dei materiali che venivano allora in luce a seguito della intensificazione degli impianti agricoli. È da rimpiangere che la via aperta dal Micali non sia stata seguita con uguale capacità dagli archeologi italiani della seconda metà dell'Ottocento, e che il loro punto di vista si sia del tutto spostato a favore della preponderanza romana. Intanto le necropoli venivano saccheggiate e distrutte alla ricerca di pezzi da collezione.

R. BIANCHI BANDINELLI
ANTONIO GIULIANO

Gli autori ringraziano i soprintendenti e gli ispettori delle Antichità, i direttori e il personale dei Musei nazionali, provinciali e municipali che hanno facilitato la realizzazione dei servizi fotografici eseguiti per la stesura del presente volume in ben sessantaquattro musei italiani da « La Photothèque », alla quale va parimenti la gratitudine degli autori.

Ringraziamenti particolari vanno ai signori Valerio Cianfarani, Chieti; Enrico Fiumi, Volterra; Werner Johannowsky, Napoli; Guglielmo Maetzke, Firenze; Mario Napoli, Salerno; Vincenzo Tusa, Palermo; ai professori Giacomo Caputo, Giovanni Colonna, Pierre Devambez, Kyle M. Philipps Jr., Silvio Ferri, Jean e Laurence Jehasse, Mario Torelli; alle signore Maura Alassio Fiore, Gabriella d'Henry, e alla signorina Françoise Hélène Pairault.

redazione del testo è stata chiusa il 15 settembre 1972: occorre dirlo, perchè le scoperte archeologiche si susseguono continuamente in quest'area.

Limitandosi alle manifestazioni artistiche delle popolazioni italiche piú o meno « indigene », si è potuto dedicar loro un'attenzione che in genere viene ad esse negata perché meno « piacevoli », da un punto di vista « estetico » tradizionale, di quelle dei greci stabiliti in Italia. Ma da un punto di vista storico, che vuol essere il nostro, queste manifestazioni « minori » non sono meno interessanti né meno importanti delle altre. Noi riteniamo, infatti, che attraverso le forme artistiche si esprimano le piú profonde caratteristiche di una civiltà e che, analizzandole, si faccia storia. Noi speriamo, inoltre, che dalla conoscenza degli aspetti dell'arte medio-italica risulti anche piú comprensibile e piú convincente il quadro che, in un altro volume della stessa collezione, si è cercato di tracciare della formazione dell'arte romana, che ha precedenti nell'Italia meridionale piú che in Etruria (come invece si suole ripetere).

Un posto a sé, perché si tratta, in realtà, della prima grande civiltà artistica sviluppatasi in Italia, viene tuttavia ad assumere in questo volume l'arte etrusca e quella dei territori influenzati dagli Etruschi. Ma abbiamo creduto opportuno di non dare all'arte etrusca un'assoluta prevalenza e di non trattarla tutta di seguito, in un unico grande capitolo, ma dividendo l'argomento in due capitoli separati, perché risultasse piú evidente la profonda differenza che esiste, a nostro parere, fra l'arte dell'Etruria arcaica (sino alla metà del V secolo a.C.) e l'arte dell'Etruria dei secoli successivi.

Non vi è, nella letteratura recente, un'opera che tenti di dare della civiltà artistica dell'Italia preromana un quadro complessivo. Questo quadro non ha certo un aspetto unitario ma, pur nella diversità, esso pone in risalto una realtà storica che è esistita e che la dominazione romana non cancellò interamente. Precedenti al nostro tentativo possono indicarsi nel libro di Alessandro Della Seta, *Italia antica: dalla caverna preistorica al palazzo imperiale,* Bergamo, 1922, e, in tutt'altro contesto, nella sezione dello *Handbuch der Archæologie* intitolata all'Italia con Sardegna e Malta, redatta da G. Kaschnitz - Weinberg (1950), anche se limitata alla protostoria. Dobbiamo però ricordare, agli inizi della storiografia moderna, le due opere di Giuseppe Micali, *L'Italia avanti il dominio dei Romani,* pubblicata nel 1810 e nel 1822 in quattro volumi e tradotta anche in francese, e la *Storia degli antichi popoli italiani,* Firenze, 1832, in tre volumi. Ognuna di queste opere era accompagnata da un atlante di monumenti, e un altro grande atlante di « Monumenti inediti » fu pubblicato nel 1844 con un volume di commento. Questi atlanti costituiscono una raccolta preziosa di monumenti, soprattutto etruschi, e dimostrano una conoscenza diretta e assai larga e intelligente dei materiali che venivano allora in luce a seguito della intensificazione degli impianti agricoli. È da rimpiangere che la via aperta dal Micali non sia stata seguita con uguale capacità dagli archeologi italiani della seconda metà dell'Ottocento, e che il loro punto di vista si sia del tutto spostato a favore della preponderanza romana. Intanto le necropoli venivano saccheggiate e distrutte alla ricerca di pezzi da collezione.

R. BIANCHI BANDINELLI
ANTONIO GIULIANO

Gli autori ringraziano i soprintendenti e gli ispettori delle Antichità, i direttori e il personale dei Musei nazionali, provinciali e municipali che hanno facilitato la realizzazione dei servizi fotografici eseguiti per la stesura del presente volume in ben sessantaquattro musei italiani da « La Photothèque », alla quale va parimenti la gratitudine degli autori.

Ringraziamenti particolari vanno ai signori Valerio Cianfarani, Chieti; Enrico Fiumi, Volterra; Werner Johannowsky, Napoli; Guglielmo Maetzke, Firenze; Mario Napoli, Salerno; Vincenzo Tusa, Palermo; ai professori Giacomo Caputo, Giovanni Colonna, Pierre Devambez, Kyle M. Philipps Jr., Silvio Ferri, Jean e Laurence Jehasse, Mario Torelli; alle signore Maura Alassio Fiore, Gabriella d'Henry, e alla signorina Françoise Hélène Pairault.

Le date indicate nel testo e nelle didascalie si riferiscono sempre,
in mancanza di indicazioni contrarie, al periodo precedente la nascita di Cristo.

Introduzione

La penisola italiana si trova congiunta all'Europa centrale, e al tempo stesso separata da essa, dall'arco delle Alpi; fa parte del continente europeo per poco meno di un terzo della sua superficie e per i restanti due terzi costituisce, con la sua nota forma a stivale, un molo che si protende nel Mare Mediterraneo, accessibile da oriente e da occidente. A sud-ovest la piú grande isola del Mediterraneo, la Sicilia, staccata dall'Italia solo da una angusta e breve via d'acqua, offre in ogni suo lato, quasi una vasta area di approdo a ogni navigante che provenga dalle isole e dalle coste del Mediterraneo orientale o da quelle, vicinissime, dell'Africa Settentrionale. Nel piú largo tratto di mare, a occidente dell'Italia, due grandi isole, Sardegna e Corsica, delimitano lo specchio d'acqua del Mare Tirreno e Ligure e costituiscono una base di appoggio a chi naviga dal sud verso il nord. Questa situazione geografica ha determinato fin dalle età preistoriche, l'arrivo sulla penisola italiana e sulle isole che le sono prossime, di impulsi culturali provenienti da ogni parte, sia attraverso contatti commerciali, sia per l'arrivo, per mare o per terra, di gruppi umani diversi. Per i popoli del centro e del nord dell'Europa, le terre al di là dei valichi che si aprono nell'aspra catena delle Alpi e sino allo sbarramento dell'Appennino tosco-emiliano, apparivano non dissimili da quelle a loro abituali, piú miti come clima. Ai popoli abitanti attorno al bacino orientale del Mediterraneo, e a quelli dell'area danubiano-illirica, le coste dell'Apulia e della Sicilia apparivano invitanti e piú agevoli delle proprie, mentre quelle della Calabria e della Lucania, anche se difficili e montuose, offrivano sempre possibilità di penetrazione all'interno attraverso le valli dei numerosi corsi d'acqua. Piú a nord, i grandi archi costieri della Campania invitavano all'approdo e alla penetrazione a una terra eccezionalmente fertile e di facile accesso.

Dal punto di vista formale e figurativo, assai piú che quelli « europei », due grandi centri di diffusione culturale agiscono sull'Occidente e sulla parte centro-meridionale della penisola italiana nell'età del Bronzo: l'isola di Creta e l'Anatolia. Documenti del riflesso miceneo della civiltà cretese sono stati trovati nella Sicilia meridionale e orientale (specialmente attorno a Siracusa), sulle coste ioniche della Calabria, ma

anche, di seconda mano, all'interno dell'Etruria meridionale. La ceramica dipinta a motivi geometrici, che per l'Italia ha inizio in Apulia, deve il suo impulso alla ceramica micenea; ma vi sono studiosi che vogliono vedere riflessi preellenici anche nelle culture protostoriche del Lazio. Gli impulsi anatolici si trasmisero attraverso le civiltà di agricoltori, pastori e guerrieri costituitesi nell'area balcanica e poi nel bacino danubiano, dove furono raggiunte, anch'esse, da riflessi egeo-cretesi; rispetto ad esse la penisola italiana venne a trovarsi in posizione periferica.

In tal modo è avvenuto che il quadro etnico e culturale dell'Italia ha assunto aspetti diversi, si è costituito in gruppi e aree geografiche differenziate, spesso racchiuse, nel sud, entro aspre montagne. Nonostante i reciproci contatti, gruppi umani e aree geografiche hanno avuto svolgimenti e caratteri differenziati, anche all'interno delle due grandi divisioni che distinsero in modo netto l'Italia peninsulare e l'Italia continentale, al di là e al di qua dell'Appennino.

La situazione dell'Italia rispetto alle grandi civiltà preistoriche e protostoriche appare di carattere periferico. Non è da qui che partono i grandi impulsi al progresso che trasformano la civiltà umana al tempo della « rivoluzione neolitica », né vi è nulla di paragonabile alle grandi civiltà dell'età del Bronzo che si svilupparono a Creta e nell'Egeo. L'orizzonte delle culture preistoriche e protostoriche in Italia è abbastanza modesto, ma sono individuabili in esso alcune tendenze formali che si possono riconoscere come permanente sostrato del successivo sviluppo. Il fatto catalizzatore della civiltà italica è la colonizzazione greca in occidente, che si sviluppa dalla metà dell'VIII alla fine del VII secolo a.C. Si discute se le colonie greche abbiano avuto in prevalenza un fattore commerciale o demografico. Lo stanziamento di basi commer-

2. Santa Maria Capua Vetere. Officina greca delle Cicladi. Coppa (VIII secolo). Napoli, Museo Nazionale.

3. Gaudo (Paestum). Vaso di età eneolitica (XX secolo a.C.). Paestum, Museo.

ciali, che precedono le colonie, cosí chiaramente documentato nell'isola di Pithecusa (Ischia) rispetto alla colonia di Cuma, la piú antica di tutte in Italia, e la lunga lotta contro Cartaginesi ed Etruschi per il dominio delle rotte commerciali marittime indicano che i commerci erano senza dubbio una delle piú forti spinte che indussero i Greci a cercar fortuna in Occidente. Le necessità demografiche si aggiunsero senza dubbio e consigliarono di non limitarsi a basi per il traffico mercantile, ma di trasferire gruppi di cittadini dalla Grecia. E sappiamo che non era certo il fior fiore delle città quello che si trasferiva. Le affermazioni degli scrittori sono esplicite in questo senso: gli emigranti erano considerati la feccia della popolazione.

Ciò che fece della colonizzazione greca un elemento decisivo per la storia dell'Italia antica, fu, appunto, l'impulso che ne venne ai commerci e all'economia delle classi dirigenti. È la Grecia che apporta in Italia l'alfabeto, e l'alfabeto significa commercio. Al seguito di questo impulso vennero anche nuovi fermenti di cultura. Attraverso l'arrivo in Italia di oggetti di fabbricazione greca (in prevalenza ceramiche) noi veniamo, inoltre, a disporre delle prime documentazioni sulle quali sia possibile costruire una cronologia, giacché le ceramiche greche si susseguono in uno sviluppo coerente di stili e di officine che l'archeologia è riuscita a individuare a partire dall'XI secolo a.C. Come conseguenza della colonizzazione greca entrano nel flusso degli

scambi mercantili anche le città dell'Etruria meridionale, che sfruttavano le risorse minerarie delle colline tosco-laziali. Una società già differenziata in gruppi dominanti trovò per tale via l'impulso ai rapidissimi arricchimenti che differenziano profondamente le culture riscontrabili fra la fine dell'VIII e la metà del VII secolo a.C.

Alleati con i Fenici occidentali, cioè con i Cartaginesi, gli Etruschi tennero con essi il dominio dei mari attorno all'Italia finché non furono battuti dai Greci di Siracusa (battaglia di Cuma, 474 a.C.). Il dominio greco sui mari e lo sfruttamento delle piú ricche zone minerarie della Spagna dettero un grave colpo alla prosperità delle signorie etrusche. Sicché a quella fase ne segue un'altra nella quale la prosperità etrusca è basata soprattutto, nell'Etruria vera e propria, sulle risorse agricole. Gli scambi commerciali continuarono tuttavia a svolgersi, ma essenzialmente su base italica, tra il centro e il sud, eccezion fatta per la base mercantile greco-etrusca di Spina sull'Adriatico e per il centro etrusco di Felsina (Bologna), da dove il commercio si indirizzava al nord, verso la pianura padana e il Veneto e di là verso l'Europa continentale.

L'Italia ha subito piú di ogni altro paese dell'occidente l'influsso della civiltà artistica della Grecia. Si pone la domanda se questo fatto abbia prodotto soltanto un'arte greca di seconda mano, coloniale, o se, sotto l'impulso dato dalla forma greca si sveglino e agiscano tendenze formali diverse, legate anche a una struttura profondamente diversa. Lo sviluppo e il carattere dell'arte greca del tardo arcaismo e dell'età classica sono strettamente connessi alle particolari condizioni offerte dalla *polis* greca. Nulla di simile si trova nelle culture tribali dei popoli italici e nelle signorie dell'aristocrazia terriera e mercantile etrusca.

Altro momento decisivo per la storia della Penisola è la guerra annibalica. Roma aveva già progredito a sud e a nord nella sua espansione. Le colonie greche dell'Apulia avevano chiesto aiuto ai sovrani macedoni: Alessandro il Molosso, zio di Alessandro Magno, e, cinquant'anni dopo, Pirro; ma erano stati battuti. A questo punto inizia lo scontro fra la potenza di Roma e quella di Cartagine per il possesso della Sicilia. La prima guerra punica si protrae dal 264 al 241. Roma inizia a espandersi verso l'Adriatico a oriente e verso la Sardegna e la Spagna a occidente, dove torna a scontrarsi con Cartagine. Nel 226 ac.C. viene concluso fra le due potenze il trattato dell'Ebro. Ma, nel 218, Annibale varca le Alpi e affronta Roma sul territorio italiano. L'espansione di Roma a nord si arresta per un trentennio (la colonizzazione si ferma dal 218 al 189; nel 187 viene aperta la Via Emilia). La guerra devastatrice attraversa la Penisola e segna uno scadimento impressionante del livello di vita e di cultura. I Romani sono battuti sul lago Trasimeno, in territorio etrusco, e a Canne in Apulia. Annibale si allea con Filippo V di Macedonia e anche Siracusa si unisce a Cartagine. Ma nel 212 i Romani conquistano Siracusa (e sarà una data fondamentale per l'introduzione a Roma del gusto per l'arte greca). Nello stesso anno, in Spagna occupano Sagunto. L'anno successivo riprendono Capua, mentre vengono battuti in Spagna; tre anni dopo sconfiggono in Italia il fratello di Annibale e poi riconquistano i territori spagnoli. Assicuratosi il non-intervento macedone, mentre i Cartaginesi occupano ancora parte dell'Italia, Scipione porta la guerra in Africa, direttamente su Cartagine e, dopo la battaglia di Zama (202 a.C.) ottiene la vittoria e la

4. Cortifinium. Moneta degli alleati della Guerra Sociale: il toro italico schiaccia la lupa romana (91-90). Londra, British Museum.

pace. Roma trionfa, ma l'Italia è in rovina. In conseguenza di una guerra condotta per sedici anni sui loro territori, l'economia dei centri italici è distrutta per sempre.

Nei successivi cinquant'anni Roma stabilisce dapprima il proprio possesso sull'Italia settentrionale e sulla Spagna, porta la guerra in Macedonia e in Asia Minore contro i sovrani ellenistici, stabilisce saldi legami diplomatici in Africa a oriente e a occidente dei territori cartaginesi e finalmente vince e distrugge Cartagine. Nello stesso anno, 146 a.C., con la presa e il saccheggio di Corinto, diviene padrona della Grecia. Tutta la ricchezza liquida accumulata nei paesi del Mediterraneo, tranne l'Egitto, è ormai in mano delle grandi famiglie che governano Roma e che successivamente si batteranno tra di loro per la supremazia assoluta. Ma, prima, Roma deve superare un aspro scontro con i propri alleati italici, le cui classi dirigenti reclamano parità di diritti e cittadinanza romana. Nella guerra « sociale » (cioè dei « socii », degli Alleati) del 91-88 a.C., furono battute per la prima volta monete con l'iscrizione ITALIA, contro Roma, oppure (monete col nome di G. Paapius in caratteri oschi) con l'immagine del toro italico che abbatte la feroce lupa romana. Durante questa guerra, le leggi del console Lucio Giulio Cesare e dei tribuni della plebe Plauzio e Papirio vengono a conferire la cittadinanza romana a tutti gli italici. Esse segnano, in realtà, la fine dello sviluppo autonomo della cultura regionale. Le grandi famiglie cercano e spesso trovano fortuna a Roma; nelle città, un tempo centri di potere, e nelle campagne rimangono i parenti poveri: l'impressionante caduta di qualità dei sepolcreti italici ed etruschi testimonia chiaramente questo fatto; le iscrizioni e la tradizione storica, che fa ritrovare a Roma i rappresentanti delle antiche famiglie italiche ed etrusche, lo confermano. Nei municipi si insediano piccoli magistrati, non di rado di origine servile. Roma aveva attratto — e non di rado costretto — a trasmigrare artisti dell'Italia meridionale di cultura greca e artisti greci dell'Asia Minore, da Rodi, da Alessandria e dalla stessa Atene. La cultura artistica ellenistica e, in particolare nel suo aspetto neoattico, si consolidano a Roma; anche nei municipi vengono inviate, per ornamento, statue greche bottino di guerra. Sotto questi impulsi, anche a Roma, attorno al 100 a.C. si va costituendo un linguaggio formale che si differenzia dagli altri; si può parlare già di un'arte romana, frutto delle esigenze nuove che la società urbana e la politica delle grandi famiglie di Roma poneva nelle sue produzioni artistiche.

Nel suo sguardo d'insieme alla cultura artistica dell'Italia antica, è a questo punto che si arresta questo volume.

Ci sembra necessario dire due parole sulla cronologia adottata per i documenti dell'arte etrusca. I primi studi sulla civiltà etrusca tendevano ad assegnare a quest'ultima una antichità molto remota; in seguito ci si accorse che l'arte etrusca non aveva avuto uno sviluppo autonomo, ma che aveva sempre subìto le varie influenze della produzione degli artisti greci. In tempi recenti si è cominciato ad abbassare la cronologia basandosi sullo scarto di tempo tra la creazione del prodotto artistico in Grecia e il suo arrivo in Etruria. Se ciò può essere provato con certezza per alcuni casi, in altri, invece, la recezione è stata immediata. Le datazioni indicate in questo volume sono frutto di ragionate ipotesi degli autori, senza che sia stato possibile, in quest'opera, darne ciascuna volta la giustificazione.

PARTE PRIMA

La penisola nella protostoria

1.

L'Italia Meridionale e l'Etruria

Diamo il nome di « protostoria » all'ultima fase di quel lungo periodo storico che precede le età per le quali possediamo qualche notizia dalle fonti scritte. Per la penisola italiana possiamo considerare come « protostorico » il periodo che va dalla fine del XIII alla prima metà dell'VIII secolo a.C.: cioè il periodo che sta fra il tramonto della civiltà micenea e l'inizio della colonizzazione greca in Italia e in Sicilia.

Nella comune prospettiva culturale, all'Italia antica non si pensa come a un'entità dissimile da quella dell'antica Grecia. In realtà, invece, vi è una grande diversità tra lo sviluppo dei paesi situati nell'area egèa e la penisola italiana. E ciò fin dalle età piú antiche. Mentre nell'Egeo fioriva la grande civiltà di Creta e poi di Micene, qui si esce dalla preistoria dopo che quelle civiltà erano già tramontate.

La diversità si presenta, innanzi tutto, come un grande ritardo nel superare uno stadio di civiltà primitiva. E ciò va tenuto presente, perché taluni caratteri che sono tipici delle arti figurative dei popoli primitivi rimangono immanenti alla cultura artistica italica ed etrusca anche in periodo storico.

Quei cinquecento anni circa tra il XIII e l'VIII secolo vengono suddivisi dagli archeologi in parti pressoché uguali, in una « Età del Bronzo finale » e in una « Prima età del Ferro ». In ciascuna di queste età si distinguono poi aspetti culturali diversi. Alla cultura che precede l'età del Bronzo finale venne dato (U. Rellini, 1932) il nome convenzionale di « civiltà appenninica », che ebbe il suo maggiore sviluppo nell'Italia meridionale e una diffusione dal sud verso il nord. Dalle sue manifestazioni si è poi differenziato un aspetto « subappenninico », nel quale si deve riconoscere una fase distinta (XII-XI sec.), che rappresentò un vasto fenomeno di unificazione culturale, decisivo per molti aspetti della protostoria italiana. Alla seconda grande fase si usa estendere il nome, convenzionale anch'esso, di « civiltà villanoviana », osservata dapprima (G. Gozzadini, 1853) nell'area centro-settentrionale — quella stessa nella quale piú tardi si svolgerà la civiltà etrusca — ma ora riconosciuta anche estesa e particolarmente fiorente nell'Italia meridionale, tra Campania e Lucania. Questa civiltà appare espressione, con varianti locali, di un tipo di cultura comune a popolazioni diverse.

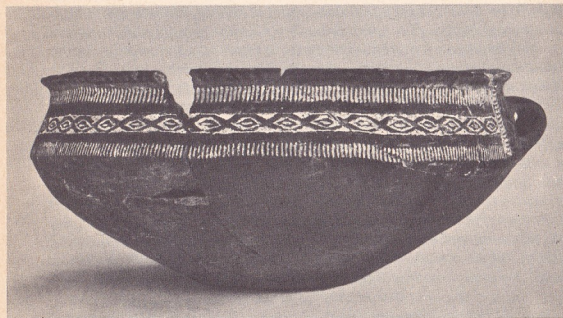
Nella civiltà « appenninica » i morti vengono inumati: in quella « villanoviana » vige la cremazione. Anteriormente al « villanoviano » si può distinguere una fase « protovillanoviana » che segna la vera e propria transizione tra l'età del Bronzo e quella del Ferro, e una I, II e III fase che si possono a loro volta suddividere. Osservazioni e analisi radiologiche condurrebbero a datare l'inizio del « subappenninico » attorno al 1500 a.C., il protrarsi del « protovillanoviano » fino attorno all'850 a.C. e l'inizio della III fase villanoviana fra il 680 e il 650 (prima metà del VII sec.). E questa è parsa segnare il primo apporto in Etruria di oggetti provenienti dal Mediterraneo orientale. Ma recenti scoperte nella necropoli di Veio e di Decima (Roma) di vasi greci databili al primo e secondo quarto del secolo VIII e confronti con i materiali dell'isola di Ischia (Pithecusa) portano ad anticipare questi contatti (e l'inizio della III fase) all'ultimo ventennio dell'VIII secolo (720-700 a.C.). Queste ceramiche greche e le altre importazioni vengono solitamente considerate soltanto per il loro valore di fondamentali indizi cronologici. Noi dobbiamo considerarle qui anche e soprattutto come documenti della formazione dell'arte italica ed etrusca.

Non entreremo dunque nel vivo della discussione archeologica e storica che è in atto oggi (anche se ciò potrà deludere qualche lettore). A noi è sufficiente constatare che è in questo periodo protostorico che avviene nella Penisola un assestamento delle varie popolazioni, separate per lo piú in nuclei isolati dalla non agevole costituzione orografica della parte peninsulare dell'Italia, e che ha inizio allora lo sviluppo di una organizzazione civile che possiamo chiamare proto-urbana. È il passaggio da una società già stabilmente differenziata in classi alla costituzione di grandi comunità etniche. Questo passaggio è connesso con il sopravvento dell'economia agricola su quella pastorale, che non viene abbandonata, ma che non è piú unica e prevalente come all'inizio dell'età del Bronzo finale. Le popolazioni si stabiliscono adesso in villaggi di capanne e si costituisce una tradizione nella produzione di vasi di terracotta e di oggetti in bronzo fuso e laminato, che si dimostra collegata a uno stabile commercio locale, per il fatto che si vengono distinguendo forme con caratterizzazioni regionali. È questo, dunque, il punto di partenza per un tentativo di analisi delle tendenze formali di un artigianato artistico in sviluppo. Artigianato che verrà poi travolto dall'ondata di importazioni e dallo stabilirsi di nuove officine alla fondazione delle colonie greche, e in parte già prima, a partire dalla fine del IX secolo, con gli scambi precoloniali.

Abbandonata ormai la vecchia ipotesi di immigrazioni massicce di « indoeuropei » dal nord, prospettata quella di una penetrazione, attraverso l'Adriatico e l'arco costiero settentrionale, di gruppi egemonici dai Balcani e dal bacino danubiano, si è aggiunta poi quella di uno sbarco, in età neolitica, di guerrieri appartenenti al ceppo linguistico indoeuropeo, recanti armi di rame di tipo egeo. Tale sbarco sarebbe constatabile nella costa tirrenica centro-meridionale, e sarebbe stato seguito dalla successiva intrusione nelle società agricole della costa adriatica e della valle padana. Questa ipotesi si basa sulle novità rappresentate da alcuni gruppi di oggetti diffusi nell'area tra i fiumi Fiora e Tevere e nella zona di confine tra Campania e Lucania.

In quest'ultima si sono trovati (in località Gaudo), in area neolitica attorno al XX secolo a.C., vasi del tipo ad *askos*, cioè vasi a sviluppo orizzontale con apertura imbutiforme, che assumono aspetto vagamente animale. I precedenti di tali vasi, come per tutta la tipologia degli *askoi* poi sviluppata nell'ambiente greco ed etrusco, vanno ricercati nell'Anatolia preistorica e nell'Egeo. Per quanto riguarda l'area tra Fiora e Tevere, questa si va dimostrando sempre piú di particolare importanza. Ai ritrovamenti di oggetti, già da tempo acquisiti come caratterizzanti, in località Rinaldone, si sono aggiunte, nella stessa area (Viterbo, Fosso Conicchio, 1968), altre scoperte, che mostrano con la presenza di materiali caratteristici (bicchieri campaniformi), che tra la fine dell'eneolitico e l'inizio dell'età del Bronzo (circa 2250 a.C.), questa zona dell'Italia centrale, dove poi si svilupperanno i maggiori centri etruschi (Tarquinia, Caere, Vulci, Veio), era aperta a traffici marittimi occidentali (Sardegna e penisola iberica). E sarà ancora la stessa area nella quale si troverà attestata una corrente di traffici marittimi dalla Sicilia e le Eolie, che risale sino al XVII secolo a.C. (Monte Rovello) e che porterà poi (Luni sul Mignone), in abitato « appenninico », frammenti di ceramiche micenee (del tipo III B e III C). Ciò conferma e amplia quanto risultava dai ritrovamenti di ceramiche micenee in Puglia, Sicilia, Lipari, cioè gli avvenuti contatti con l'area egea fra il 1300 e il 1150 a.C., e conferma l'osservazione fatta nell'isola d'Ischia che a tale età può datarsi l'« appenninico » della fase finale del Bronzo. Ancora, nella stessa area tra Fiora e Tevere, si è potuta constatare (G. Colonna, 1967) una continuità di insediamenti fra il « subappenninico » e il « protovillanoviano », un distacco netto col « villanoviano antico », mentre nuovi insediamenti si stabiliscono nel « villanoviano recente » e questi trovano poi continuità nell'età etrusca e spesso sino all'età medioevale e moderna: i primi in fondovalle, in zone indifese, i secondi in zone collinose e sicuramente difendibili per natura. Ciò indica un mutamento nell'ecologia, sulle cui cause non siamo ancora in grado di pronunciarci. All'età della civiltà « appenninica » rimontano gli elementi egei che si trovano nelle armi di bronzo e in altri oggetti pertinenti alle culture protostoriche italiane. Tra questi elementi egei anche la tecnica della pseudo-cupola, cioè della copertura di vani architettonici in forma ogivale o rotonda ottenuta a filari di pietre sporgenti uno sull'altro sino alla chiusura del vano. Anche in questo caso, recenti scoperte nella vallata del Fiora (Ischia di Castro, Crostoletto di Lamone e anche Velletri) hanno rivelato tombe dolmeniche e protovillanoviane sotto tumulo, mentre a Volterra tombe villanoviane costituite a cassette di lastre di pietra sormontate da pseudo-cupola hanno dimostrato la loro sopravvivenza sino in età « orientalizzante ». È alla fine dell'età del Bronzo che si presenta, nella parte centro-meridionale della penisola italiana, l'idea del sepolcro-abitazione: cioè, la deposizione del defunto entro un vano abbastanza spazioso, formato da lastroni e probabilmente da un tumulo in terra con pali o lastroni disposti a circolo per sostenere la terra. Questa idea del sepolcro-abitazione, estranea alla Grecia propria, ma diffusa in Oriente e nella regione balcanica, rimarrà tipica per l'area italica e troverà grandioso sviluppo in Etruria. Le sue manifestazioni debbono connettersi con la formazione stabile di ceti dominanti, costituiti ora da numerose famiglie per ogni nucleo abitato.

Tutto fa intravedere il fitto intrecciarsi di contatti che da ogni parte si riversano sulla penisola italiana, nella quale si vanno formando aree culturali differenziate.

6-7. Belvedere (Chiusi). Vasi della civiltà « appenninica » (fine II millennio). Perugia, Museo Preistorico.

8. Belvedere (Chiusi). Vaso della civiltà « appenninica ». Perugia, Museo Preistorico.

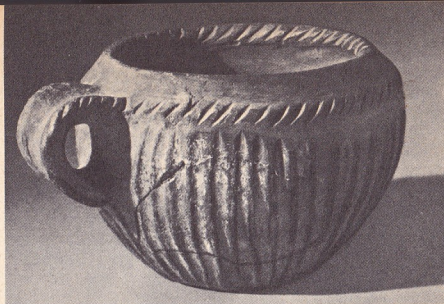
9. Belvedere (Chiusi). Vaso della civiltà « appenninica ». Perugia, Museo Preistorico.

Se noi cerchiamo di cogliere il sorgere di particolari tendenze formali, dobbiamo osservare, come documento fondamentale, la ceramica, prodotto locale, indispensabile alla vita dei gruppi umani associati, e rapidamente consumato; perciò in continuo rinnovamento. Se guardiamo al materiale protostorico in un'area piú vasta di quella italica, possiamo constatare che si manifestano ovunque due tendenze formali: una che possiamo definire *statica* e una *dinamica*. Quella « statica » tende a delimitare lo spazio in forme geometriche che si suddividono a loro volta in forme subordinate sempre piú semplici, sino ad arrivare alle forme elementari il circolo, la linea, il punto. Questi motivi verranno sovrapposti come ornamento alla forma funzionale dell'oggetto, con incisioni o impressioni di punzoni, prima della cottura dell'argilla (piú tardi, sotto influenza greca, mediante graffito inciso a cottura effettuata). La tendenza « dinamica », invece, investe la superficie stessa dell'oggetto che presenta ondulazioni, gibbosità, espansioni, che hanno intento decorativo e valore espressivo.

La produzione della ceramica italica si trova, nel momento che qui ci interessa, in una fase di reciproco innesto fra le tendenze formali fondamentali. Questa fase di reciprocità si è manifestata fin dal tardo neolitico nelle regioni fra il Danubio e l'Ucraina e si è sviluppata nelle culture del Bronzo recente nella Boemia settentrio-

nale penetrando, fra il 1200 e il 1000 a.C. nella regione danubiana, nella bassa Austria, nell'Illiria; ma qui in Italia il principio « dinamico » prevale e diviene decisivo per la struttura formale delle ceramiche, anche se sulla forma dinamica si sovrappone un ornamento lineare di carattere « statico ».

La ceramica « appenninica » ha ancora forme del tutto funzionali, decorate a incisione; le incisioni sono spesso riempite di una pasta bianca che pone in risalto l'ornamento. Dal confronto tra le varie stazioni di insediamento « appenninico » nelle località dell'Italia centrale si può rilevare una predominanza di ornamentazione rettilinea con riempimento a punteggiatura regolare. Nelle stazioni meridionali, invece, oltre ai motivi rettilinei si hanno anche ornamenti curvilinei e a spirale, che richiamano l'area danubiana. Nel piú tardo « appenninico » si hanno anche elementi plastici (anse ad alto nastro e a triangolo) e qualche caso di anse figurate a testa di animale.

10. Borgo Panigale (Bologna). Vaso della fine dell'età del bronzo (X secolo). Bologna, Museo Civico.

11-12. Borgo Panigale (Bologna). Vasi (X-IX secolo). Bologna, Museo Civico.

La civiltà « appenninica » centro-meridionale si caratterizza come essenzialmente pastorale. Nell'Italia settentrionale (Bologna, pianura padana) si trovano gruppi agricoli e a economia mista pastorale e agricola. Le ceramiche di questo ambiente si avvicinano di piú, per le loro tendenze « dinamiche » espresse con profonde costolature, bocche protese plasticamente dal recipiente, ai precedenti dell'Europa centrale. Ma un'affinità con la ceramica « lusaziana », cioè della grande civiltà discesa dalla Boemia settentrionale fino alla regione danubiana, la troviamo poco dopo anche nelle forme della prima età del Ferro del Lazio (Marino, Riserva del Truglio). Solo che tali forme carenate e costolate sono riprodotte di preferenza in piccole dimensioni in un impasto di argilla nero lucido particolarmente evoluto. Una speciale attenzione ricevono le anse, che divengono la sede delle fantasie decorative. Si potrebbe dire che l'ornamento, dapprima astratto, aggredisce ora la materia dell'oggetto e la trasforma

13. Marino (Roma). Vaso (VIII secolo). Roma Museo Nazionale Preistorico.

14. Marino (Roma). Coppa (fine VIII-inizi VII sec.). Roma, Museo Nazionale Preistorico.

a suo piacere. Questo è un dato importante per l'ulteriore sviluppo della forma italica.

Infatti, il « villanoviano » si manifesta all'inizio con forme chiaramente delimitate nello spazio e assume aspetti metallici anche senza derivare da modelli metallici. Perciò può combinarsi piú tardi, senza nessuna incongruenza formale, con elementi effettivamente metallici, come gli elmi in lamina di bronzo che sostituiscono talvolta, in particolare a Tarquinia (che si sviluppa come il piú grande centro villanoviano in Etruria), l'elmo o la ciotola di terracotta che coprono generalmente l'urna cineraria dalla caratteristica forma di doppio tronco di cono. Con queste urne sormontate dal-l'elmo, l'uomo villanoviano, che ha già iniziato le sue esperienze di mercante, afferma l'espressione austera delle sue origini di proprietario agricoltore e guerriero. Questo segno-ricordo intende presentare il defunto non tanto come individuo, ma (come ci insegna l'etnografia) in quanto appartenente a una determinata categoria sociale: appunto quella dell'agricoltore-guerriero. Al tempo stesso l'elmo è, senza dubbio, anche l'avvio a una antropomorfizzazione dell'urna cineraria. Questa tendenza antropomorfa si manifesterà piú tardi in forme del tutto esplicite.

Primitive espressioni di volti umani si trovano in Sicilia su lamine metalliche di carattere votivo (seconda metà del secolo VIII), realizzate con mezzi assai semplici in forme lineari e geometriche, ottenute a sbalzo con appositi punzoni (lamine da Mandolito e da Sabucina). Pur contenute in espressioni e forme primitive, queste

16. Tarquinia. Coperchio di un'urna cineraria (IX-VIII sec.). Firenze, Museo Archeologico.

17. Sabucina (Caltanissetta). Ex-voto (VIII sec.). Caltanissetta, Museo Civico.

immagini non appaiono casuali, abbandonate all'improvvisazione, ma hanno un loro sorvegliato rigore, forse formatosi attraverso una frequente ripetizione di tali soggetti. Piú complessa appare un'immagine consimile che proviene da un'urna cineraria di tipo villanoviano della necropoli di Tarquinia. La calotta emisferica in lamina di bronzo serviva da coperchio all'urna e dimostra una volontà di individualizzare il cinerario. Si suppone che, al tempo stesso, con essa si volesse richiamare la forma dello scudo, principale arma di difesa, che in alcune necropoli villanoviane-etrusche

18. Bologna, necr. Arnoaldi. Cinerario « villanoviano » (VIII sec.). Bologna, Museo Civico.

(Veio, Tarquinia, Vetulonia, Sarteano presso Chiusi) veniva riprodotta in pietra come segnacolo esterno posto al disopra del sepolcro. A ciò fa pensare l'ornamentazione a bottoni e a fasce che circonda, senza interferenze con essa, quest'immagine del volto umano. Le fasce rettangolari recano come ornamento le teste di anatra che sono tipiche del repertorio coevo nella civiltà di Hallstatt, cioè la civiltà che si estende nella regione austriaca e centro-europea.

La decorazione villanoviana appartiene ancora al genere « statico »: linee, cerchi, punti, con preferenza di complessi simili al meandro o, negli esemplari piú tardi, di elementi distanziati uno dall'altro, riuniti in forme quadrate con al centro una svastica. In alcuni esemplari della necropoli di Veio (Valle La Fata) il materiale di « impasto » (argilla non epurata, impastata con elementi vari, pietrosi e vegetali) è abbandonato,

19. Campofattore (Marino, Roma). Urna a capanna (IX-VIII sec.). Roma, Museo Nazionale Preistorico.

si è invece impiegata l'argilla chiara depurata e il vaso biconico è dipinto con motivi a forma quadrata (« a metopa »). Assistiamo qui all'accoglimento, nella tarda cultura villanoviana, di una tecnica ornamentale che ha tutt'altra origine e nella quale viene trasferita una decorazione dipinta che già compariva, sovrapposta alla ingubbiatura nera, nella II fase villanoviana. La distinzione fondamentale nella produzione del vasellame è quella fra i pesanti barbarici vasi d'impasto bruno o nero e la ceramica di terra epurata, a pareti sottili, lavorata al tornio e decorata con pittura in color bruno, rosso o nero sul naturale fondo giallognolo. Non si tratta soltanto di divario cronologico, ma di impulsi formali diversi e di diverse radici. Se il vasellame d'impasto è connesso con la civiltà europea dei campi d'urne e con la civiltà « appenninica », la ceramica figulina dipinta è da collegarsi ai contatti con la civiltà egea.

In questa fase si determinano alcune grandi zone culturali: l'Apulia, la Calabria e la Lucania, la Campania meridionale, il Lazio, l'Etruria meridionale. L'Apulia, dove nel Salento (grotte di Porto Badisco e di S. Cesarea) si è rivelata una grande civiltà pittorica in età dal neolitico medio all'inizio dei metalli (con ceramica tipo Pian Conte) presenta, in età protostorica, residui di tradizioni preelleniche e con decise influenze delle regioni balcaniche giunte attraverso la Macedonia, sviluppando una produzione ceramica originale. La Calabria, dove non si elaborano culture originali,

ma si accolgono influssi siculi, apuli e adriatici; la Campania meridionale, che presenta un grande sviluppo « villanoviano », rapidamente evolve, come faranno anche i centri etruschi, nell'« orientalizzante ». Il Lazio, dove il villanoviano assume particolari aspetti per la preferenza data alle urne a forma di capanna, anziché alle urne biconiche coperte con ciotola o con elmo. Torneremo tra breve sull'Etruria meridionale e sull'Etruria bolognese. Per quanto riguarda Roma, nei sepolcreti del Foro Romano si può constatare dapprima l'inserimento di elementi culturali (compresa l'urna a capanna) provenienti dall'Etruria meridionale, che appare piú progredita, e, nel successivo periodo, si può riconoscere l'arrivo di elementi meridionali, che giungono prima ai Colli Albani (cfr. Peroni, Gierow) che a Roma, insieme all'apparire di figurine umane a tutto tondo (fig. 23) e di tombe a inumazione. Successivamente poi, lo sviluppo appare autonomo, ma comprende elementi tipici della civiltà sabina, nelle tombe del colle Esquilino, mentre l'inumazione diviene prevalente.

In via generale si è anche osservato, per la regione interna tra Viterbo e Bolsena, che tra villanoviano antico e recente ha luogo un mutamento significativo nell'ubicazione degli stanziamenti. Mentre i primi si trovano in fondovalli e in pianure e non hanno, in genere, continuità in età storica, i secondi sono in località elevate, la cui occupazione proseguirà poi in età romana e medioevale (spesso anche moderna).

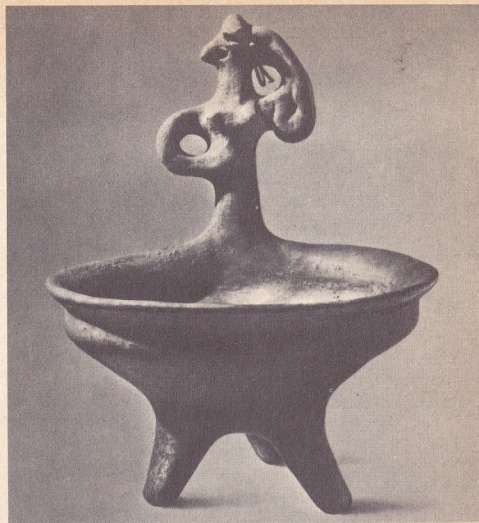
Anche nelle necropoli a incinerazione della Campania meridionale (Pontecagnano, Vallo di Diano presso Sala Consilina) all'inizio della seconda fase appare e si afferma l'inumazione, senza che vi siano mutamenti nel tipo e nella qualità dei corredi di oggetti. Un elemento caratteristico per i sepolcreti del Vallo di Diano alla metà dell'VIII secolo sono i vasi detti « a tenda » per una loro decorazione dipinta sulla spalla del vaso. Con linee oblique parallele tra loro, che si incontrano con altre linee analoghe, ma di inclinazione opposta, la decorazione compone un triangolo che ricorda la forma di una tenda da campo. Vasi a decorazione geometrica lavorati a mano in argilla poco raffinata appaiono in queste necropoli del Vallo di Diano già nella prima fase; i loro precedenti debbono essere cercati in Apulia. Infatti in Apulia è relativamente abbondante una ceramica dipinta sub-micenea fin dall'inizio dell'età del Bronzo finale e con notevole anticipo su tutto il resto della Penisola. Si formano qui motivi ornamentali non derivati dall'esterno, ma come frutto di una dinamica locale che esprime un complesso etnografico particolare (fig. 99) il quale avrà un valore permanente nella storia della cultura artistica italica. Successivamente i vasi « a tenda », che sotto influenza apula si fabbricano nella zona del Vallo di Diano, si trovano esportati (sia pure isolatamente) nelle necropoli etrusche attorno alla metà dell'VIII secolo a Tarquinia, a Vulci, a Capena. E questi luoghi di ritrovamento sono particolarmente significativi, perché Tarquinia è, nella fase terza del villanoviano, il centro urbano piú importante e in piú rapido e continuato sviluppo. Vulci si rivelerà nell'età successiva, etrusca, uno dei centri piú attivi per il commercio e per la produzione della ceramica dipinta. In quanto a Capena, essa si trova fuori dell'area etrusca, nell'area falisca (con centro a *Falerii Veteres*, Civita Castellana) nella quale dovremo constatare anche per il periodo successivo una particolare connessione con i centri del Salernitano. L'origine della decorazione a tenda non è necessariamente Taranto, ma

21. Sardara. Frammento di vaso (metà sec. VIII). Cagliari, Museo Nazionale.

piuttosto è da ricercare nei centri della Basilicata fra i fiumi Bradano e Basento a partire dal X secolo (J. de La Genière, 1968).

Con la civiltà villanoviana dell'età del Ferro si forma effettivamente una cultura unitaria (sia pure con particolarità e con attardamenti locali), che non ha (a nostra opinione) nessuna implicazione etnica né politica.

Tra le prime manifestazioni di figurazioni umane è di particolare rilevanza un coperchio di ossuario della necropoli villanoviana di Pontecagnano (Salerno) con una coppia di figure, la cui interpretazione ha dato occasione di affacciare particolari ipotesi etnico-religiose. Si tratta senza dubbio di una coppia, cioè di una figura maschile e di una femminile, e questa sembra avere il sopravvento sull'altra (sia che si tratti di un minaccioso possesso, sia di una protezione). Ciò che qui ci interessa tuttavia sono i mezzi formali coi quali le figure sono state espresse.

Il principio è la forma cilindrica, che si è cercato di raccordare con una base conica al coperchio dell'ossuario; si sono appena accennate le teste con un ingrossamento, facendo soprattutto attenzione a caratterizzarle diversamente nella loro copertura. Le estremità, mani e piedi, sono state semplicemente accennate con dei solchi (e hanno acquistato forma di zampe animali che hanno dato da fare agli esegeti, ma che probabilmente non intendevano affatto avere un tale aspetto). Gli occhi, elemento

24. Bisenzio (Bolsena). Coppa (IX-VIII sec.). Roma, Museo Nazionale Preistorico.

principale per caratterizzare un volto umano, sono impressi a punzone allo stesso modo delle frequenti decorazioni ornamentali. Questo ricorso a un espediente meccanico attenua il significato espressivo intenzionale. L'altro elemento fondamentale per caratterizzare un volto umano è il naso e, con l'intento di renderlo ben visibile, lo si è accentuato, prolungato, facendogli acquistare un aspetto animalesco. Si è parlato con molta erudizione (S. Ferri, 1963) di uomini-lupi. Ma noi restiamo alquanto scettici di fronte alle interpretazioni proposte e riteniamo piuttosto che le forme si possano spiegare come mezzi primitivi di caratterizzazione di aspetti umani, alle quali si sia voluto dare solamente importanza e solennità.

Questo apparire della figura umana, a coppia o isolata, avviene quasi contemporaneamente sia piú a sud, sia piú a nord rispetto all'area di Pontecagnano; ma formalmente il riscontro piú vicino si trova in un'area isolata e particolarmente primitiva, in un frammento di brocca da Sardara in Sardegna, dove la figura ha apparentemente soltanto un carattere ornamentale. A sud, in Calabria, la coppia ritorna in forme del tutto elementari, appena antropomorfizzate (ma con qualche indizio di contatti con

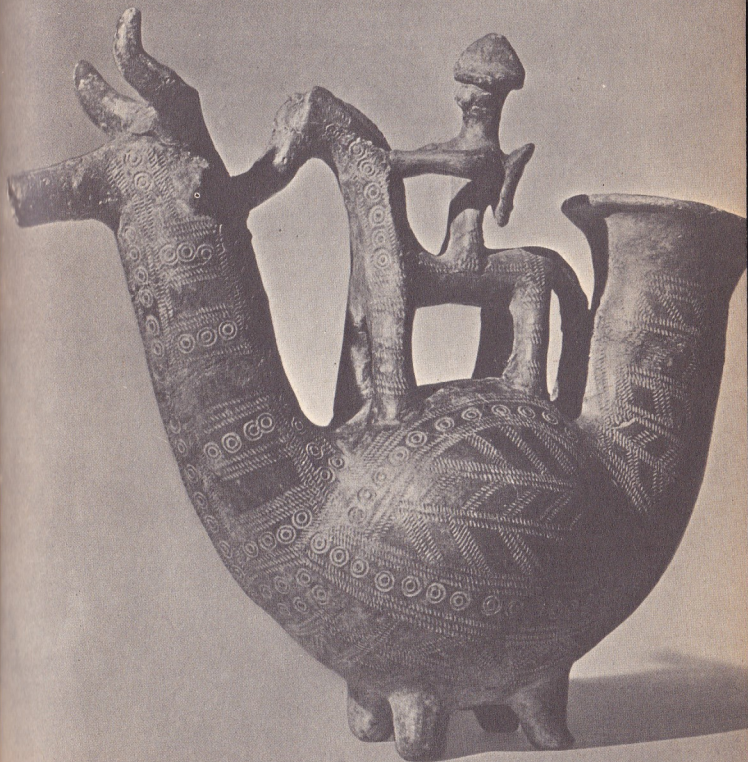
25-26. Tarquinia. Vasi (askoi) in forma di bovidi (VIII sec.). Tarquinia, Museo Nazionale.

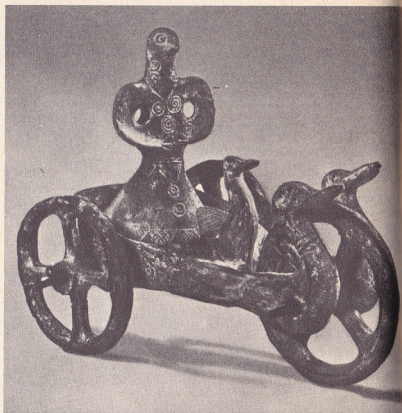
28. Veio, necropoli Quattro Fontanili. Vaso (askos) in forma di bovide (VIII sec.). Civita Castellana, Castello.

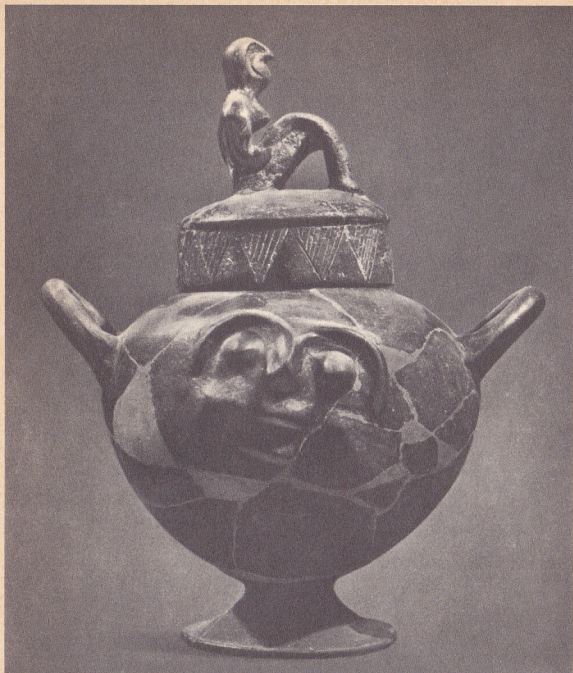
l'Oriente). In Sicilia, in una fase piú avanzata e non priva di influssi esterni, in un bronzetto da Vizzini; si potrebbero citare altri esempi dalla Sicilia e dall'Italia meridionale (P. Zancani Montuoro, 1966).

Tuttavia, la concezione primitiva formalmente piú connessa con la Campania meridionale si ritrova nel Lazio, in figurette di offerenti maschili o femminili trovate isolate entro le urne dei Colli Albani. La forma cilindrica fondamentale è caratterizzata appena dalle estremità (anche qui piuttosto « zampe » che mani) e dalla testa. Un esempio a sé è dato dalla figurina sedente in un apposito vano sul tetto-coperchio di un'urna a capanna. Ma mentre le figurine deposte entro il cinerario avevano senza dubbio uno scopo propiziatorio evocativo e sostituitivo della persona, la figuretta sul

tetto della capanna può avere anche un particolare significato simbolico-religioso, e al tempo stesso non è priva di piú attenta preoccupazione decorativa. Queste figurine laziali sono piú antiche delle rappresentazioni umane che si possono isolatamente trovare nell'ambito della « civiltà delle urne » nell'Europa centrale. Esse denotano, nel villanoviano in genere e in quelle laziali in particolare, una tendenza figurativa precoce. Alcuni studiosi (H. Müller-Karpe, 1959) hanno voluto trovare in queste figurine connessioni con l'ambiente egeo (miceneo-cretese), escludendo la possibilità di una genesi spontanea locale. Queste immagini sono comunque espressioni di un livello formale del tutto primitivo; ma trovano d'altro lato una continuazione in un intenso interesse figurativo, che si esplica nella ceramica ornata da elementi plastici, e che sarà la caratteristica dell'area etrusco-laziale nel periodo immediatamente successivo.

Tarquinia, necropoli di Monterozzi. Brucia-profumi a corpo di uccello e teste di cervo (VIII sec.). Tarquinia, Museo Nazionale.

Se in alcuni esempi, come un vasetto tripode di Bisenzio, la figura plastica femminile (con orecchini in filo di bronzo) ha ancora forme del tutto primitive, anche se già maggiormente movimentate nei gesti, nella seconda metà del secolo VIII si trovano vasi plastici (tipo *askos*) con piú esplicita espressione formale, che denota la ricevuta influenza di culture piú avanzate. L'immagine fondamentale è quella dell'animale piú importante per l'allevamento e il lavoro agricolo, il bove, assurto anche a simbolo di forza e di prosperità. Vi sono, tuttavia, elementi strutturali diversi tra vasi a forma di bue, come quelli delle necropoli di Veio (Quattro Fontanili e Grotta Gramiccia) e quelli piú fantasiosi in Tarquinia. In questi, l'elemento bovino si mescola con altri suggerimenti, si ibrida con forme umane e con forme di uccello. Una spiegazione di queste forme e della loro origine (se non del loro significato intenzionale) lo suggerisce un analogo vaso della necropoli villanoviana Benacci di Bologna, che unisce una figurina di cavaliere a un complesso che ha forma di uccello, ma testa cornuta di bovide. L'ornamentazione, a punzoni circolari e spinate a tratteggio, pur coprendo tutta la superficie in modo inerte, sottolinea la forma di ali sul ventre del vaso. La forma ibrida bovide (o cervide) e uccello si trova in un vasetto in bronzo, su ruote (forse un porta-incenso), da Tarquinia. E questo ci porta ancora piú verso il nord, a Este, nel Veneto, dove si ha un vaso plastico, su ruote, composto di uccelli.

31. Este. Vaso-carretto (VIII sec.). Museo Naz. Atestino.

32. Duplaja (Banato). Carro votivo (VIII sec.?) Belgrado, Mus. Naz.

33. Bisenzio (lago di Bolsena). Vaso tripode con ansa figurata (VIII sec.). Firenze, Museo Archeologico.

34. Saturnia (Grosseto). Vaso con maschera umana (2ª metà VIII sec.). Firenze, Museo Archeologico.

Da qui è possibile risalire alle origini danubiane di questa sorta di vasi plastici e carretti votivi, dove si materializzano a tutto tondo le figure di uccelli (« anatrelle ») tipiche della civiltà dell'età del Ferro centro-europea detta di Hallstatt. Il piú bello esemplare appartiene, infatti, a tale civiltà ed è in bronzo (Vienna, Naturhistorisches Museum), nella quale, a sua volta, si incontrano accanto a motivi tradizionali delle civiltà centro-europee, motivi mediterranei mediati dai contatti con l'ambiente italico. Ne troveremo ancora l'eco in Etruria alla metà del VII secolo (fig. 43).

35. Poggio Buco (Grosseto). Bacile con cavallieri e piagnone (fine VII sec.). Firenze, Museo Archeologico.

36. Narce (Civita Castellana). Coppa col « Signore dei Cavalli » (VII sec.). Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia.

37. Chiusi. Ansa di cinerario: il « signore dei cavalli » (VII-VI sec.). Chiusi.

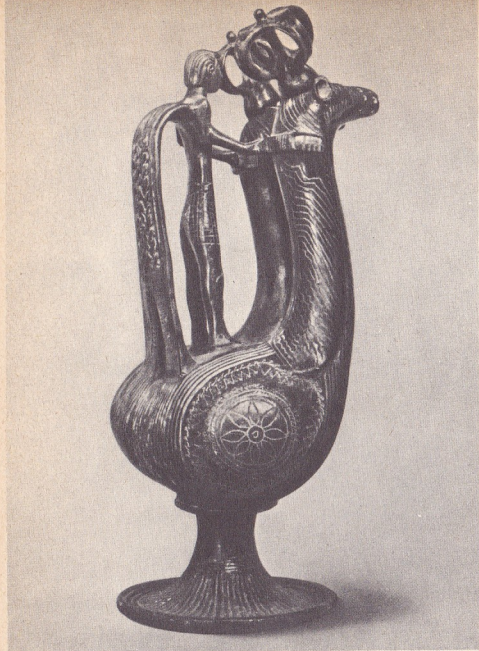
40. Pontecagnano (Salerno). Coppa (VII-VI sec.). Pontecagnano, Museo Nazionale.

Vediamo dunque come elementi « europei » e « mediterranei » (egei) si incontrano, come i motivi statici, geometrici (decorazioni a punzoni circolari, striature parallele) si sovrappongono e si fondono con motivi dinamici, plastici, per formare un gusto che diviene tipico di una vasta area culturale. Tuttavia, nella piú ristretta area etrusco-laziale, l'elemento plastico figurativo prenderà il sopravvento, dominerà l'ornamentazione a partire dalla prima metà del VII secolo, non senza l'apporto di nuovi contatti. Espressione tipica di questo nuovo momento è la figura del cavallo e del cavaliere, che sostituisce il bove pastorale-agricolo con un animale prediletto da una classe piú aristocratica di agricoltori-guerrieri. Un bacino, proveniente dall'interno dell'Etruria (ma dall'area del Fiora: Statonia?) mostra sull'orlo figurine di cavalieri e di piangenti (con le mani portate alla testa in un gesto da tempo tradizionale nell'ambiente egeo) che ritroveremo ancora, in piena età etrusca, in taluni cinerari di una zona attardata come Chiusi (fig. 216).

A Chiusi si trova ancora, in riduzione schematica e in ambiente relativamente

41. Civita Castellana. Cratere falisco (fine VII sec.). Roma, Villa Giulia.

tardo (VII-VI secolo), sopra un cinerario metallico composto di due calotte emisferiche congiunte, una figura umana che deriva dal « signore dei cavalli » (un uomo cioè che regge due cavalli, uno per parte) che è frequente nell'ambiente falisco (Narce, ecc.), ma compare anche in Campania, dove piú tardi degenera in motivi non figurati (figg. 36 e 40).

Questa regione falisca, situata in un'area non vasta, posta tra Roma e i territori delle grandi città etrusche (Veio, Vulci, Cere) è un ambiente di lingua latina, poi influenzato quasi totalmente dalla civiltà etrusca, ma che presenta alcune manifestazioni artistiche sue proprie nel periodo piú arcaico (VIII-VII secolo). Le recenti scoperte delle culture arcaiche della Campania meridionale (specialmente Pontecagnano, ma anche Sala Consilina) hanno posto in evidenza forme e decorazioni che hanno una indubbia affinità col materiale falisco: vasi globulari di notevoli dimensioni, con decorazioni a mètopa, ma sopratutto vasi « fruttiera » che hanno sull'orlo una decorazione ad elementi plastici che formano un motivo a traforo, nel quale si deve riconoscere la trasformazione lineare-astratta del motivo dell'uomo che regge i cavalli. Queste osservazioni pongono alcune questioni, finora non risolte da ricerche particolari, la principale delle quali è sapere per quali vie è avvenuto l'incontro fra area campana (Capua) e area falisca senza toccare l'area etrusca (dove taluni motivi e talune ondulate stilizzazioni delle figure equine non si trovano se non come oggetti

43. Cerveteri. Vaso a doppia ampolla (circa 650). Vaticano, Museo Etrusco Gregoriano.

d'importazione falisca). E la linea di demarcazione tipologica corrisponde a quello che sarà poi il confine « linguistico » fra l'etrusco e il latino (cfr. M. Pallottino, « Studi Etruschi », XIII, 1939, p. 99). Il fatto di trovare in Campania una riduzione schematica del motivo figurativo del « signore dei cavalli » fa supporre un rapporto di derivazione, che però non sarebbe suffragato da nessun altro dato del materiale in nostro possesso. Una spiegazione potrebbe essere suggerita da una derivazione contemporanea, ma diversamente variata di questi motivi da un altro centro che, per alcuni elementi riscontrati nel territorio abruzzese (« sabellico »), potrebbe essere il Piceno, aperto ai contatti con l'altra sponda adriatica, e dove si manifesta anche il gusto per ciondoli e catenelle appese. Un altro tipo di vaso e di decorazioni dell'am-

biente falisco è quello dei grandi e piccoli crateri con anse e bastone, ornati da elementi eseguiti a incisione e riempiti di colore. Ma a questo punto si avverte l'avvenuta acquisizione di motivi del repertorio « orientalizzante »: figure di leoni e teste di grifo. Queste, tuttavia, nell'artigianato locale, inconsapevole del vero significato di queste figurazioni, assumono piuttosto un andamento vegetale. Con l'orientalizzante, che avrà magnifiche manifestazioni nelle grandi tombe principesche di Palestrina e in tutta l'Etruria, siamo già oltre il limite della protostoria, siamo già nell'età etrusca. Ma questa cultura etrusca, sia pure arricchita e raffinata dall'esperienza « orientalizzante », si mostra strettamente legata alla tradizione primitiva dell'ambiente italico. Ciò che si manifesta ora con maggiore libertà è un'invenzione fantasiosa, che ha certamente ricevuto una spinta dalle figurazioni di animali fantastici (grifi, sfingi, chimere, centauri) del repertorio orientale e greco-orientalizzante, ma che si esplica, con assoluta libertà, da questo tempo sino quasi alla fine della civiltà etrusca. L'invenzione fantasiosa, con una tendenza verso l'orrido e il grottesco (le maschere di Gorgone-Medusa prodotte in Etruria saranno sempre piú grottesche, piú « orride » dei loro modelli greci). Ma vi è, in queste rappresentazioni dell'orrido e dello spaventoso, una specie di umorismo, di divertimento dell'artigiano non legato a una precisa tipologia e libero di inventare. Questo rimarrà sempre uno dei tratti caratteristici dell'arte etrusca. Si arriva cosí a vasi ormai liberi dalle connessioni sia europee che egee; vasi in forma di uccello favoloso, e all'ampolla di bucchero (la particolare ceramica nera nelle fabbriche etrusche) trovata a Cerveteri (e talora attribuita erroneamente al materiale della tomba Regolini-Galassi) dove si ritrovano i motivi che abbiamo visto nell'ambiente italico piú antico: l'uomo che guida fantasiosi uccelli-cavalli, in questo caso muniti di una specie di corona floreale (praticamente i tappi dell'ampolla). Ma tutto si è raffinato in forme piú eleganti e armoniose. Non lontano da questo esempio possiamo porre il vaso a forma di galletto sul quale è iscritto un alfabeto-modello etrusco (fig. 169).

Ma vi sono alcuni documenti che ci mostrano quanto forti siano le tendenze che ancora — e sempre, anche in seguito — spingono l'arte italica, nonostante le continue influenze di repertori artistici tanto piú raffinati, ad espressioni di carattere del tutto primitivo, tali da essere spiegate piuttosto con riferimenti etnografici che storico-artistici. Un esempio esplicito è dato dall'ossuario di Montescudaio, una località dell'Etruria centro-settentrionale, territorio volterrano. Nella forma generale esso è il piú tardivo ricordo dell'ossuario villanoviano, del quale conserva anche la decorazione a svastiche sul corpo del vaso, ma espressa a rilievo, il che denunzia influenze dall'Etruria meridionale. Il vaso non è piú in impasto, ma in terracotta chiara non epurata ed è decorato plasticamente. Sull'ansa siede una figurina umana e sul coperchio un personaggio di piú grandi dimensioni siede a banchetto, servito da un'altra figurina femminile. È il defunto banchettante secondo un durevole simbolismo religioso. Tutto questo, però, è del tutto privo di stile; non vi è nessun accenno a una selezione di forme guidata da una logica come, anche in fase primitiva, si avverte in Grecia (carretto funerario di Vari: Arte egea, fig. 491). Tutto è facilmente improvvisato con infantile ingenuità e freschezza. Questo livello di elaborazione artistica che è quello

46. Bisenzio (Lago di Bolsena), necropoli Olmo Bello. Anfora in lamina di bronzo con figurine (circa 710). Roma, Villa Giulia.

della fine dell'età villanoviana, non è difforme da ciò che possiamo riscontrare, sul piano etnografico, in altre culture primitive: l'America precolombiana, l'Africa della cultura Ashanti. (cfr. figg. 424, 425). Nell'ossuario di Montescudaio, che il corredo data attorno al 650, abbiamo la piú antica raffigurazione di una scena complessa e animata dell'arte italica: il defunto seduto su trono, servito da una schiava dalle lunghe trecce che reca un flabello. Esso ci mostra l'enorme ritardo di questa civiltà rispetto alla Mesopotamia, all'Egeo, e anche alla Grecia che nell'area geometrica aveva già due secoli prima posto i fondamenti del suo incomparabile sviluppo.

Un senso primitivo, interessante piú sul piano antropologico che su quello artistico, viene ancora espresso da un'anfora in bronzo proveniente da Bisenzio. La forma e la decorazione lineare del recipiente è una derivazione assai prossima da quelle in uso nell'ultimo periodo villanoviano; ma vi è in essa anche una maggiore coerenza tettonica, che riflette senza dubbio il già avvenuto contatto con il vasellame greco.

Del tutto « barbarica » è invece la folla di figurine plastiche in bronzo che popola il corpo e il coperchio del vaso. Specialmente quest'ultimo appare collegato a riti primitivi; una danza attorno a un animale mostruoso (non certo un cane che fa il bravo) incatenato, larva simbolica della morte attorno al quale si affolla una danza che ha tutta la spontaneità delle immagini che ci sono note attraverso l'etnografia africana. Si tratta di guerrieri e di cacciatori. Vi è la figura di un uomo prigioniero, con le braccia avvinte all'orlo della spalla del vaso, con altri guerrieri; ma anche un uomo che spinge un bue a lunghe corna; tutti gli aspetti della vita attorno alla morte. L'ultima fase del « villanoviano » ci si conferma coincidente con la civiltà orientalizzante, che dobbiamo riconoscere come pienamente etrusca. Un riscontro è fornito, in modo esemplare, dalla necropoli di Tarquinia, centro di particolare importanza. In una tomba a camera del primo periodo etrusco orientalizzante si trovò, insieme a materiale di carattere locale, un vaso di terracotta smaltata, di probabile fabbrica fenicia, recante il cartiglio del faraone egiziano Boken-ranf noto ai Greci col nome di Bokchoris e la rappresentazione delle sue campagne di guerra in Etiopia. Le date del faraone oscillano, secondo il tipo di cronologia, fra 720/715 e 713/709 a.C.

Comunque il vaso non sarà stato eseguito in età troppo lontana dalla esistenza di quel sovrano e delle sue imprese e sarà quindi stato collocato nella tomba tarquiniense tra la fine dell'VIII e gli inizi del VII secolo a.C. Ciò sembra confermato dal fatto che uno scarabeo col nome dello stesso faraone è stato trovato a Ischia insieme a un vasetto in ceramica protocorinzia, di una forma di transizione fra quella globulare e quella ovoide, che per altre osservazioni si può stabilire in uso nell'ultimo decennio del secolo ottavo. Nella stessa tomba, a Ischia, si sono potuti riscontrare vasi di sei diversi centri di fabbricazione (Buchner, 1962, 1966). E questo è un esplicito documento dell'intensità degli scambi commerciali e delle loro direzioni. Va anche sottolineato il fatto che scarabei analoghi, diffusi nelle isole e sul continente greco, non si trovano in nessuna colonia greca, solo a Ischia e Cuma e in necropoli dell'Etruria (Tarquinia, Faleri). Segno questo dei particolari rapporti tra l'Etruria e quella località. Recenti scoperte hanno anche rivelato l'esistenza, a Ischia, di una industria siderurgica, in contatto con i centri minerari etruschi sino dall'VIII secolo.

Abbiamo dunque la conferma di due fatti di grande importanza culturale: la continuità fra il periodo villanoviano e il periodo orientalizzante, nel senso che non si presenta nessuna frattura, ma una spontanea compenetrazione, mentre al tempo stesso, col periodo orientalizzante, un patrimonio di forme piú colte, frutto di elaborazione secolare in ambienti che erano particolarmente sensibili all'eleganza e alla correttezza della forma naturalistica, viene a sovrapporsi al fondo spontaneo primitivo e brutale della cultura italica. Questo, riappare ogni volta che viene a mancare il sostegno della forma colta di derivazione greca. Sta in questo rapporto la labilità formale che caratterizzerà sempre la produzione italica e la stessa arte etrusca, pronta in ogni momento a ricadere nel primitivo; in ciò sta, da un certo punto di vista, anche la sua forza e la sua freschezza.

2.

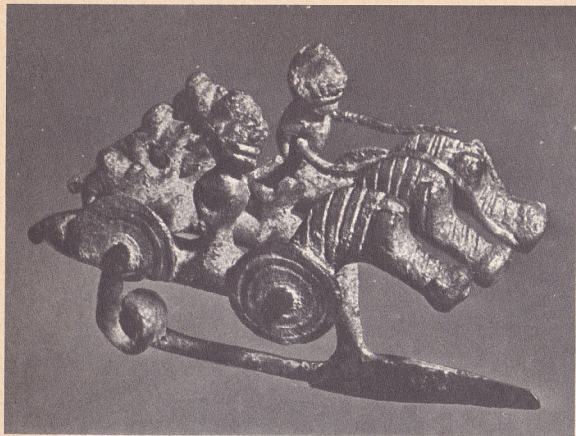
La civiltà atestina o delle situle

Al di là degli Appennini e nell'area veneta, durante lo stesso tempo, le manifestazioni che prendono inizio con la prima età del Ferro, della cosiddetta civiltà atestina, hanno le piú caratteristiche espressioni formali. Questa prende il nome dalla città di Este, e altro non è che la manifestazione, in quel centro, di una cultura che ha, in realtà, la sua espansione in un'area geografica notevolmente piú vasta. Questa comprende parte della pianura padana orientale, le Alpi orientali, parte della Slovenia, con irradiamenti nel versante adriatico dell'Italia centrale.

Dall'oggetto che caratterizza quella cultura, meglio sarebbe definirla « civiltà delle situle ». L'area piú propriamente paleo-veneta è definita a sud dal Po, a ovest dal Garda e dal Mincio, a nord-est dalla Livenza, a est dall'Adriatico, ma si protende a nord nelle valli alpine dell'Adige, della Brenta e del Piave, senza limiti precisabili.

Ad Este questa civiltà è stata studiata con maggiore approssimazione e suddivisa in quattro fasi, dall'VIII secolo a.C. sino all'età romana; suddivisione pienamente giustificabile, anche se in realtà non sembra corrispondere ad epoche culturali definite e rimane ancora troppo scolastica e generica. In realtà, se i rinvenimenti di Este sono notevolmente ricchi, cosí da giustificare una loro piú precisa articolazione nel tempo, i caratteri culturali della « civiltà atestina » sono estremamente complessi ad intendersi se limitati all'orizzonte di quel centro, ricettivo piú che creativo di forme artistiche che hanno una dimensione geografica e una creatività artistica estremamente piú notevoli.

Il fatto è che, con ogni probabilità, i prodotti piú tipici della « civiltà atestina » sono opera di artigiani itineranti, calderari, creatori delle situle a sbalzo; ma per essi, proprio per una loro caratteristica di mobilità, è ben difficile stabilire come riuscissero a maturare esperenze artistiche certo molto notevoli.

Cosí il luogo di rinvenimento di un prodotto della metallurgia della cosiddetta civiltà delle situle può trarre in inganno se in esso si vuol riconoscere un centro creativo; mentre, almeno sino ad oggi, non si è fermata l'attenzione allo studio delle botteghe e delle mani degli autori dei bronzi (e un tradizionalismo critico, che si basa

48. Este. Fibula con figure di cavalieri (VII sec.). Este, Museo Nazionale Atestino.

49. Galassina di Castelvetro (Modena). Rovescio di specchio (inizi V sec.). Modena, Galleria Estense.

ancora sull'analisi tipologica e su quella topografica dei rinvenimenti, impedisce di cogliere l'intima natura della « civiltà atestina »).

La « civiltà atestina », in realtà, è dovuta alla fusione di diversi motivi culturali: la civiltà di Hallstatt a nord aveva dato l'esempio di una tradizionale capacità metallurgica, e insieme aveva suggerito forme caratteristiche e motivi decorativi, e la consuetudine per la diffusione di prodotti attraverso un commercio assai attivo che investiva capillarmente i due versanti delle Alpi (com'è noto la civiltà di Hallstatt deve la sua fortuna al commercio del salgemma che si trova nella regione). La civiltà etrusca, per la quale la « civiltà atestina » è importantissimo veicolo di assimilazione cuturale di motivi (tecnici e iconografici) dal nord e con la quale la « civiltà atestina » veniva in diretto contatto attraverso l'etrusca Felsina, aveva fornito anch'essa suggerimenti per la forma di alcuni oggetti e probabilmente lo spunto per una maggiore organicità narrativa di elementi della cultura orientalizzante (che nella « civiltà atestina » sono preminenti).

Ma, ad oggi, è ben difficile comprendere come gli elementi orientalizzanti siano penetrati e siano divenuti il patrimonio fondamentale di questa civiltà.

Si potrebbe pensare che i motivi orientalizzanti siano stati assimilati direttamente attraverso il contatto con le popolazioni dell'altra sponda dell'Adriatico; ma non è

ancora possibile definire esattamente quando e come tale contatto si è articolato: certo è che in tutto l'Adriatico, dal IX al VI secolo a.C., si nota una cultura comune che trova espressione caratteristica nell'adozione dei motivi di un patrimonio orientalizzante estremamente ricco quanto a motivi iconografici, recepito diversamente in singole aree culturali. Ma questo patrimonio orientalizzante si differenzia da quello comune alla Grecia, o almeno a quello comunemente assimilato in Grecia; esso mostra, insieme al repertorio orientalizzante internazionale, motivi iconografici nord-mesopotamici o addirittura iranici, i quali compaiono nella cultura figurativa della civiltà delle situle (e influenzano anche alcuni monumenti etruschi, tra i quali alcune stele di Felsina).

La difficoltà di intendere come questi motivi siano stati assimilati, se tramite artigiani itineranti attraverso i Balcani, o per via marittima, e soprattutto l'impossibilità di chiarire i tempi di queste assimilazioni, impongono di sospendere, almeno per il

52-53. Este. Santuario di Reithia. Lamine votive (IV-II sec.). Este, Museo Nazionale Atestino.

momento, qualsiasi definizione piú articolata dei caratteri della « civiltà atestina ».

Certo è che l'assimilazione dei motivi orientalizzanti non deve essere molto precoce se le prime manifestazioni risalgono al piú al VII secolo a.C., come dimostrano gli oggetti più precisamente databili.

Caratterizzano la « civiltà atestina » oggetti di uso domestico, ad esempio le situle; le fibule, con una notevole e fantasiosa decorazione plastica; le armi: cinturoni, elmi, pugnali. In genere ha largo sviluppo la metallotecnica, caratterizzata dalla tecnica a sbalzo e a incisione su lamine di rame o di bronzo.

Indubbiamente la « civiltà atestina » ha saputo impadronirsi, in modo estrema-

Este. Statuetta di guerriero (III-II sec.). Este, Museo Nazionale Atestino.

55. Este. Statuetta di guerriero (IV-III sec.). Este, Museo Nazionale Atestino.

56. Contarina (Rovigo). Dio cacciatore (V sec.). Adria, Museo Archeologico.

57. Este. Statuetta votiva femminile (IV-III sec.). Este, Museo Nazionale Atestino.

mente organico, di un repertorio orientalizzante quanto mai vario.

La spigliatezza di alcune rappresentazioni, processioni di soldati, processioni cultuali, giochi; le sfilate delle figure, a volte mostruose, di animali, se pure hanno un'ingenuità narrativa, mostrano una composizione attenta e calibrata. Alcune scene sono tra le pochissime del mondo arcaico in Italia che presentino un vero e proprio valore narrativo: una volta recepito il patrimonio orientalizzante la « civiltà atestina » è in grado di rifonderlo per le proprie esigenze culturali.

Il patrimonio orientalizzante è sempre l'elemento di base e la accentuazione decorativa che esso riceve dà alla « civiltà atestina » il suo carattere autonomo. La sinuosità dei corpi dei grandi animali, le vaste ali ricurve, gli elementi vegetali, dimostrano che l'attenzione degli artigiani era rivolta verso un fastoso decorativismo (a volte verso una narrazione bozzettistica e minuta), piú che verso la ripetizione di iconografie piú complesse delle quali si era perso ogni significato. Lo stile animalistico, soprattutto nella zona alpina, diviene piú esclusivo. La produzione atestina continua nel tempo, almeno sino al IV secolo a.C., e dimostra il conservatorismo di una civiltà racchiusa nella tradizione, ricca e poco disposta ad accogliere innovazioni.

Ma dal IV secolo a.C., nelle offerte delle stipe della divinità femminile di Este, Reithia, si nota l'assimilazione dei motivi culturali dei santuari etruschi ed italici, che sembrano, da allora, preminenti. Una serie di statuette di guerrieri ed offerenti mostra che la metallurgia atestina sapeva trasferire nella piccola plastica i caratteri di un bozzettismo felicemente descrittivo, che già si erano manifestati nella produzione a sbalzo in epoca precedente, nelle scene cultuali o aneddotiche piú legate alle consuetudini locali. Nel IV secolo si riscontrano anche influenze galliche, particolarmente nei villaggi degli altipiani dei monti Lessini. Dobbiamo poi sottolineare il fatto che le culture alpine e subalpine dell'Italia settentrionale rimasero allo stadio protostorico sino alla romanizzazione. Questa si effettuò attraverso una colonizzazione affidata in gran parte a genti osco-umbre. Il che non rimase senza conseguenze per i caratteri dell'arte provinciale romana in queste regioni.

3.

La Liguria

Le coste della Liguria non sembra abbiano avuto nell'antichità un'importanza molto notevole, almeno per il periodo piú antico. La stessa difficoltà che la regione, montuosa e di difficile attraversamento, opponeva alle vie di traffico terrestre, impedí una piú articolata vita civile.

In età preistorica l'amenità del clima aveva permesso stanziamenti notevoli; in età romana le necessità amministrative della viabilità dell'impero imposero una ristrutturazione della regione, ma nell'età di mezzo la Liguria è occupata solo parzialmente da rari scali marittimi e commerciali (tra i quali la stessa Genova).

Il problema della cultura ligure, se a questa si vuol dare valore autonomo, è pertanto ancora estremamente vago: in pratica non si riesce a dare agli antichi liguri la testimonianza di una precisa autonomia culturale.

In questi ultimi anni la scoperta di una grande necropoli a Chiavari, cioè in una delle rare valli coltivabili della Liguria, ha riproposto il problema.

Si tratta di un numero notevolissimo di tombe, databili nel corso del VII secolo, che mostrano da un lato analogie con manifestazioni della cultura etrusca, dall'altro una indipendenza, anche formale, nelle forme e nella decorazione, che trova ancora troppo generici elementi di confronto con altre manifestazioni della cultura orientalizzante in Italia. Un'urna cineraria d'impasto, con coperchio sormontato da un quadrupede, è caratteristica tra gli oggetti delle tombe.

Dalla valle del Magra, al limite tra l'Etruria e la Liguria, proviene una serie di statue-menhir, evidentemente segnacoli per sepolture.

La stilizzazione delle figure, maschili e femminili, non è però motivo di arcaicità; la foggia delle armi rappresentate ci permette di scendere in piena età storica.

La scultura piú interessante della serie, ora a Pontremoli, mostra un soldato, armato di due giavellotti e di un'ascia, rozzamente sbozzata sulla pietra con lo schematismo caratteristico di una civiltà evidentemente isolata da piú notevoli correnti culturali, e che, in età storica, continuava consuetudini ormai largamente superate nel resto d'Italia. In Gallia analoghe tendenze formali trovavano manifestazioni assai carat-

teristiche e persistenti, cosí da suggerire un contatto culturale tra la Liguria e quelle regioni. Infatti i menhirs figurati della regione dell'Aveyron (Museo di Rodez) presentano schematizzazioni della figura umana che si dimostrano come precedenti delle stele liguri (Espérandieu, « Recueil », II pp. 410 sgg.). Ma schematizzazioni del tutto simili a queste si trovano ancora in età imperiale romana nell'ambiente celtico (si confrontino per esempio queste figurazioni con quelle che si trovano nelle stele del Santuario della Foresta di Halatte presso Compiègne).

Si è conservato, tuttavia, un documento importante, che consente di avere qualche conoscenza sulle strutture sociali preromane nella Liguria: la « Tavola del Polcevera » o « Sententia Minuciorum », una lastra in bronzo contenente una lunga iscrizione latina, trovata nel 1506 presso Genova e conservata da allora nella sala dei Padri del Comune (« C.I.L. », I, 199 e V, 7749). Essa contiene l'arbitraggio reso da Roma il 13 dicembre dell'anno 117 a.C. nella controversia insorta fra le comunità liguri dei Genuati (Genova) e dei Viturii. Questa sentenza distingue i diritti e i gravami delle terre private e di quelle pubbliche coltivate e a pascolo e dal suo contesto si possono trarre indicazioni per ricostruire le condizioni agricole preromane. Nella Liguria le particolari situazioni storiche e locali avevano indotto Roma a non modificare sensibilmente il fondo etnico, politico, sociale e istituzionale preesistente. Genova, unita a Roma da un trattato forse nel 236 (secondo una recente ipotesi) assume, come Marsiglia, una posizione favorevole ai Romani nel contrasto con i Cartaginesi, diversa da

59. Chiavari. Cinerario (VII sec.). Chiavari, Ist. di Studi Liguri.

60-61. Pontevecchio (La Spezia). Stele funerarie di uomo e di donna. (VII-VI sec.). La Spezia, Mus. Civico.

quella dei centri della riviera di ponente. Da ciò l'accordo di rispettare le antiche consuetudini e la possibilità, per noi, di trarre indizi sulle strutture sociali e la costituzione fondiaria, di notevole interesse anche perché si dimostrano estensibili anche ad altre popolazioni italiche in età preromana (cfr. E. Sereni, 1955).

4.

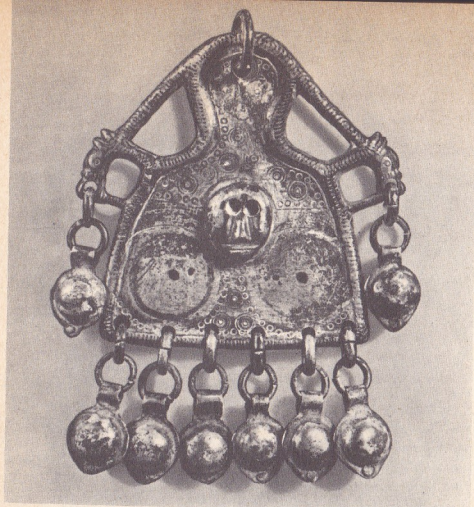
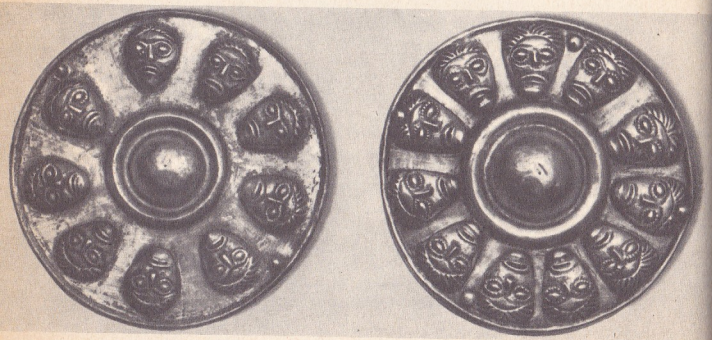
I Celti in Italia

Il panorama della cultura gallica interessa solo parzialmente l'arte della Penisola perché i Celti, nei loro frequenti stanziamenti nell'Italia settentrionale e centrale, giunsero solo raramente a mescolarsi con le culture con le quali venivano a contatto.

Il problema delle invasioni galliche in Italia, e del loro apporto culturale, non è stato peraltro ancora sufficientemente definito: certo è, anche per quanto affermano le fonti storiche, che nuclei celtici dovettero stabilirsi nella pianura padana in età molto antica e che, durante la seconda metà del V e poi nel IV e nel III secolo a.C., essi dovettero essere egemoni non solo nell'Italia settentrionale, ma anche in quella centrale, soprattutto nel Piceno. La completa soggezione dei Galli al potere romano (e pertanto la loro scomparsa come entità autonoma) si ebbe subito dopo la seconda guerra punica, con la romanizzazione della pianura padana.

Un giudizio sulla produzione gallica in Italia è reso estremamente arduo anche per l'uso caratteristico dei Celti di tesaurizzare i propri beni in oggetti facilmente trasportabili, possibilmente in materiale prezioso, secondo le convenzioni caratteristiche della cultura nomade, oggetti che spesso erano usati per piú generazioni. Ne deriva una implicita difficoltà nella definizione cronologica di alcuni reperti.

Tra i rinvenimenti nella Penisola sono di particolare interesse una fibula di bronzo, caratterizzata da una ricca ornamentazione di protomi mostruose e umane, e le cosidette falere da Manerbio, del III secolo, di argento, che mostrano una ritmata ripetizione, in stile prettamente decorativo, di teste umane. Gli elementi astratti di queste decorazioni mostrano quel fondo di affinità « europee » che corre tra espressioni italiche e celtiche sia nell'arte figurativa che nel linguaggio.

I materiali rinvenuti nelle ricchissime necropoli del Piceno mostrano l'assimilazione, da parte degli artigiani celtici, di elementi che certamente possono essere attribuiti alle esperienze dei bronzisti centro-italici. Caratteristico un elmo, rinvenuto in una tomba della necropoli di Filottrano, databile con ogni probabilità al IV secolo a.C.

63. Cles (Val di Non). Fermaglio da cintura (IV-III sec.). Trento, Museo Nazionale.

64-65. Manerbio (Brescia). Falere d'argento (III sec.). Brescia, Museo Romano.

5.

La Sardegna e la Corsica

La civiltà protostorica della Sardegna ha caratteri propri, che non rientrano nel quadro della produzione italica. I contatti avuti con l'Etruria, testimoniati da pochi oggetti etruschi trovati in Sardegna e pochi oggetti sardi trovati in Etruria (a Populonia, a Vetulonia e a Graviscae, il porto di Tarquinia) nell'ambito del VII e VI secolo, non hanno portato mai a reciproche influenze.

Dall'età preistorica (eneolitica) in poi si trovano in Sardegna statuette in marmo raffiguranti una divinità femminile. La tipologia è di diretta importazione dall'area egeo-cicladica, ma assunta con varianti locali, le prime ancora partecipi alla concezione geometrico-astratta (esemplare da Senorbi, nel sud dell'isola) e poi ridotte a forme piú lineari, con meno senso del volume e dei rapporti proporzionali (esemplare da Porto Ferro, costa occidentale). In questo periodo si incontrano nelle tombe rilievi di figure animali o di elementi geometrici, che dimostrano rapporti sia con la Sicilia sia con l'ambiente preistorico della Fenicia e della Spagna, ma, isolatamente, anche statuette che indicano un contatto con la civiltà balcanica di Cucuteni, dove l'elemento figurativo umano aveva trovato espressioni assai precoci e molto caratteristiche.

Le tombe collettive (« tombe dei giganti ») hanno grandi stele a curva superiore, che dànno un carattere particolare al megalitismo sardo.

A questi contatti si aggiungono quelli fenicio-punici. Qualche approdo costiero esisteva già nell'VIII secolo (Nora, Sulcis), ma è dalla metà del VI secolo a.C. che si ha una vera e propria occupazione militare e l'insediamento di fattorie commerciali cartaginesi nell'isola sulla costa occidentale e meridionale, che rimasero sino all'età romana gli unici insediamenti urbani.

Un'arte sarda si costituisce nell'ambito della protostoria, con aspetti ed espressioni del tutto particolari, apparentemente senza influenze esterne individuabili. La cronologia di questa produzione, che si manifesta soprattutto in statuette in bronzo che hanno il carattere di offerte votive, è stata discussa a lungo con proposte assai divergenti tra loro e talvolta fantasiose. Ma negli ultimi venticinque anni la ricerca, per la prima volta condotta in modo sistematico e con criteri scientifici, ha potuto stabilire

8. Trexenta (Senorbi). Dea Madre. Cagliari, Museo Nazionale.

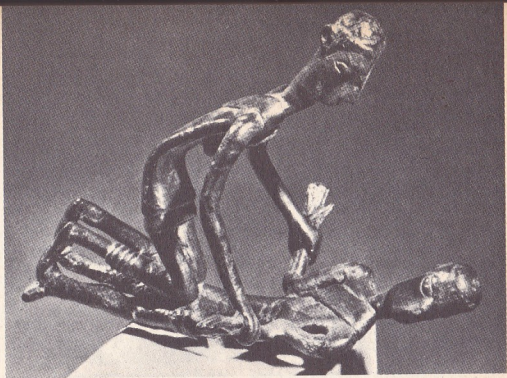
69. Porto Ferro. Dea Madre. Cagliari, Museo Nazionale.

che la maggior parte della produzione si deve collocare dall'VIII al VI secolo a.C., anche se il persistente carattere conservativo della civiltà sarda non può far escludere che taluni tipi venissero ripetuti sino alla conquista romana nel III secolo. Fatto è che questa forte e originale produzione artistica è rimasta chiusa in se stessa, non ha avuto svolgimento e ha ripetuto, forse per secoli, le forme fissate da una felice creatività primitiva.

Ciò che soprattutto colpisce in queste statuette è il loro carattere al tempo stesso guerriero e sacrale, la semplicità dei mezzi impiegati e la grande efficacia espressiva di una austerità morale e di un impegno solenne parco di gesti, silenzioso, che corrisponde tuttora al carattere di fondo del popolo sardo e che distingue questa produzione da quella italica. Conosciamo troppo poco della storia prima della dominazione romana (alla quale i sardi si opposero duramente e tenacemente, cosí come si opposero poi alla diffusione del cristianesimo, alla dominazione bizantina, chiudendosi nelle loro aspre montagne) per poter comprendere come e perché si costituí e si sviluppò quella civiltà artistica. Possiamo appena proporre l'ipotesi di una formazione cronologicamente precedente per talune statuette della zona sud-ovest (Uta, Sardara) rispetto a quelle provenienti dall'interno (Serri, Urzulei), e avanzare qualche supposizione sul loro significato, anche quando non ci si trova dinanzi in modo esplicito a raffigurazioni congiunte con credenze religiose, come nel caso dei guerrieri con quattro occhi e quattro braccia, impugnanti due scudi alla volta. Il tipo del guerriero (da Sardara) che tira l'arco, la faccia protetta da una lastra di difesa e il corpo avvolto da una specie di grembiule a dischi di bronzo, fa pensare all'espressione omerica « gente vestita di bronzo » (*chalkochitones*, p. es. *Iliade*, 11, 693).

70. Vetulonia, Tomba « del duce ». Barca popolata di animali (fine VII sec.). Firenze, Museo Archeologico.

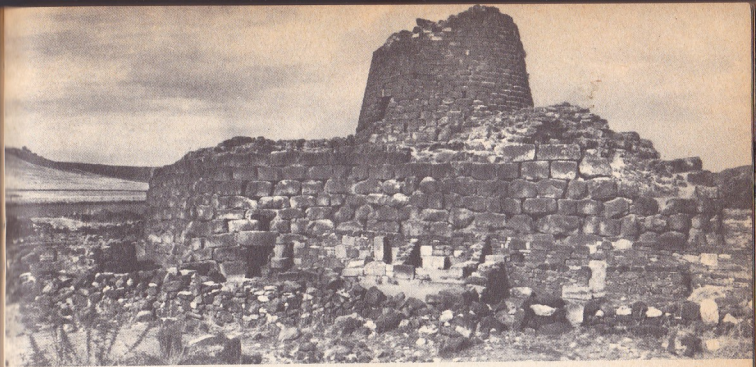
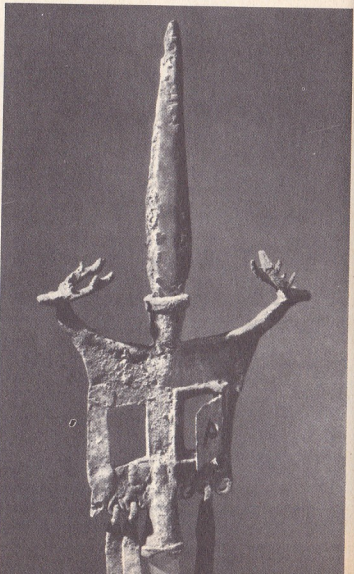
onti Arcosu. Guerriero. Cagliari, Museo Nazionale.

72. S. Vittoria di Serri. Capo tribù. (VIII-VII sec.?). Cagliari, Museo Naz.

73. Monti Arcosu (Uta). Lotta cultuale. (VIII-VII sec.?). Cagliari, Museo Nazionale.

I lottatori di Uta rappresentano forse una gara di carattere culturale. Il loro severo profilo si ritrova identico nei guerrieri, della stessa provenienza, con piccolo elmo a corna e grande spada di tipo primitivo che non rientra in nessuna tipologia delle armi dell'età del Rame o del Ferro note nell'ambiente mediterraneo o centro-europeo (a meno di non voler fantasticare sui Sardana che si trovano fra i « popoli del mare » nei rilievi egiziani (Medinet Habu) del secolo XIII a.C.). Puramente casuale deve anche supporsi una somiglianza con i mietitori in corteo sul vaso in steatite di Haghia Triada, della civiltà minoica. Solennità patriarcale esprime la statuetta di Santa Vittoria di Serri cosí vicina alla sensibilità artistica del nostro tempo. Sull'altipiano di Serri si trovano i resti di un impianto sacrale, con luoghi per adunanze e una fonte sacra sotterranea, il piú completo e grandioso esempio del culto delle acque, che faceva senza dubbio parte della religione del popolo sardo. Da Serri, verso la costa orientale, viene il gruppo di una donna che tiene sulle ginocchia una figura maschile, immagine forse di una dea madre. Un altro gruppo simile, ma dove la figura virile è vestita da guerriero ed è evidentemente un defunto, proviene anche esso dalla Sardegna centrale, ma ha il rigore stilistico delle figure di Uta.

Incerte nel significato preciso, ma anch'esse caratterizzate da un ritmo severo ed efficace nella sua semplicità, le spade votive, che si trovano infisse in serie entro blocchi di pietra e che sembrano una particolarità della parte nord-ovest dell'isola. Le figure di cervo che sono applicate ad alcune di esse non sembrano trofei di caccia, ma piuttosto insegne guerriere.

Tutto questo culto guerriero si unisce nel suo aspetto storico con le caratteristiche torri di difesa che danno ancora la loro impronta al paesaggio della Sardegna, « i nuraghi ». I bronzetti sardi hanno una straordinaria intensità primitiva, ma la loro produzione non conosce sviluppo e cessa con la rottura della civiltà dei nuraghi.

Anche di questi monumenti si è a lungo fantasticato e discusso il carattere e l'età. Oggi è stato chiarito che i nuraghi debbono essere sorti nell'età protostorica in una società a livello pastorale divisa in gruppi tribali in convivenza e talora in lotta tra loro e che ogni villaggio aveva nel nuraghe la sua torre di vedetta, il suo luogo di rifugio e di resistenza, posto nel punto piú adatto, mentre intorno si addensavano le capanne circolari costruite in parte in pietrame e in parte in ramaglie. I materiali trovati nei nuraghi dimostrano che la loro costruzione, iniziata nel II millennio a.C., è continuata a lungo e che in qualche regione essi possono anche aver costituito centri di resistenza dei Punici e dei Sardi contro i Romani. Pani di rame di tipo egeo sono stati trovati presso alcuni nuraghi; in altri sono state usate travi di legno che il sistema di analisi del radio-carbonio (C 14) hanno datato tra il 1470 e il 1070 a.C.; in altri casi la datazione viene indicata dalla ceramica del X-IX secolo. La conquista cartaginese alla fine del VI secolo mostra di aver fatto cessare l'uso di alcuni di questi monumenti, mentre altri si sono dimostrati ancora impiegati a uso difensivo

76. Torralba (Sassari). Nuraghe Sant'Antine (III sec.).

agli inizi del III secolo, vale a dire al momento della definitiva conquista romana.

Costruzioni simili si sono riscontrate nelle Isole Baleari (dove hanno il nome di Talaiots); ma non raggiungono né la grandiosità né, soprattutto, la varietà nella disposizione degli ambienti che si riscontra nei nuraghi sardi. Sembra che i nuraghi a galleria (come quello di Sant'Antine presso Sedilo) abbiano avuto diffusione a partire dal VI secolo a.C. e che ad essi possa applicarsi la definizione di « spelonche » o abitazioni sotterranee, delle quali parlano gli storici antichi come validi rifugi nella resistenza indigena contro i Romani.

Greci ed Etruschi, oltre che Cartaginesi, avevano occupato solamente zone costiere. Anche i Romani non si affermarono nell'interno neanche dopo la prima guerra punica, a seguito della quale poterono ridurre a province la Sardegna e la Corsica (359 a.C. presa di Aleria in Corsica, ad opera di Lucio Scipione [cfr. « C.I.L. », I, 1; 9]; 227 riduzione a provincia). La guerriglia costrinse l'imperatore Augusto a riassumere direttamente il governo delle due isole assoggettandole a regime militare.

La protostoria della Corsica è tuttora poco conosciuta. Nel sud-ovest dell'isola (territorio di Sartène) si trovano statue-menhir (ne sono state segnalate una quarantina), la cui localizzazione cronologica è ancora dubbia. Le datazioni proposte vanno dal terzo millennio (Grosjean) — il che sembra poco attendibile — al primo millennio e anche all'VIII secolo (Lantier, Carcopino; cfr. « C.R. Acad. des Inscriptions, 1964 », p. 327sgg.). Almeno in un caso (Filitosa) sembra che i menhir siano stati spezzati e usati come materiale per edificare costruzioni a pianta circolare che ricordano, in proporzioni assai modeste, i talaiots e i nuraghi. Da un esemplare in località Torre (fra le antiche località di *Rubra*, Pointe St. Cyprien, e *Portus Siracusanus*, Porto Vecchio) si è data a questa civiltà il nome di « torreese ». Una continuità fino all'età

74. Urzulei (Nuoro). Divinità materna col guerriero morto (VIII-VII sec.). Cagliari, Museo Nazionale.

77. *Torralba, nuraghe Sant'Antine. Corte interna.*

78. *Torralba, nuraghe Sant'Antine. Galleria interna al bastione.*

del Bronzo finale sembra avvalorata da qualche reperto. Comunque, non si è riscontrata finora in Corsica una civiltà del Ferro che possa esser posta a confronto con quella della penisola italiana. Le statue menhir dimostrano una antica unità culturale fra il sud della Corsica e il nord della Sardegna (Gallura) in dipendenza da centri primari franco-iberici e in età pre-nuragica (circa il 1800-1500 a.C.).

Sembra verosimile che fosse stata stabilita una spartizione di zone di influenza nell'alleanza fra Cartagine e gli Etruschi di Caere che portò verso il 535 alla presa di Alalia (Aleria) e alla cacciata dei coloni greci (cfr. Erodoto, I, 166).

Questi emigrarono a *Massalia* (Marsiglia) e a *Elea* (Velia, presso la foce dell'Alento a nord del Capo Palinuro, in Campania) che divenne un centro di alta cultura greca. Infatti i Cartaginesi costituirono importanti centri sul versante occidentale della Sardegna (Nora, Sulcis, Tharros, Monte Sirai) mentre gli Etruschi svilupparono ad Aleria un centro commerciale straordinariamente florido sino alla conquista romana che ne segna la decadenza al rango di base militare della flotta del Miseno. Le tombe poste finora in luce (L. e J. Jehasse, Supplemento a « Gallia »), contengono splendidi esemplari di ceramica attica e nel IV-III secolo esemplari particolarmente pregevoli di ceramiche dell'Apulia, del Lazio, dell'Etruria tosco-laziale e dell'Etruria padana (cfr. figg. 169, 170, 394, 395, 396).

PARTE SECONDA

La colonizzazione greca e l'Italia meridionale

dalla fine dell'VIII al V secolo a.C.

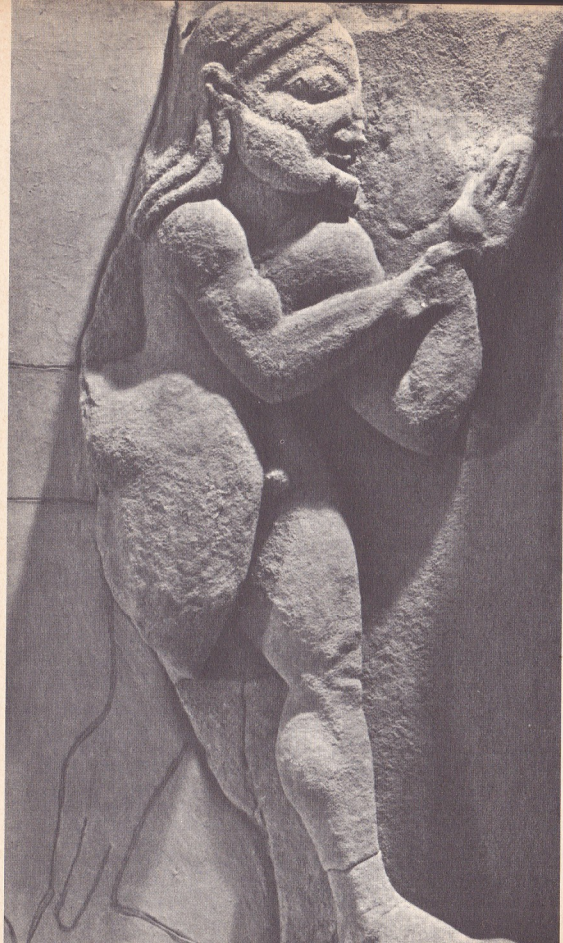
Introduzione

La cultura artistica in Sicilia e nell'Italia meridionale dalla metà circa dell'VIII secolo a.C. all'inizio del V secolo a.C., si presenta estremamente frammentaria.

Le città greche (in Sicilia la piú importante è Siracusa, colonia di Corinto, fondata nel 733; in Italia meridionale gli stanziamenti euboici di Ischia dalla metà circa dell'VIII secolo che confluiscono a Cuma, e Taranto, colonia spartana, fondata nel 708) mostrano, in un primo momento, di voler trasmettere in Italia i motivi dell'arte della Grecia propria, con scarse innovazioni rispetto ai problemi che caratterizzavano le poleis dalle quali dipendevano. Ben presto però, e il fenomeno è già tipico alla fine dell'VIII sec., si assiste alla formazione di caratteristiche figurative autonome, sia nella produzione delle città coloniali, sia in quella indigena a contatto con esse.

È bene premettere sin dall'inizio che tutte le manifestazioni della cultura artistica della penisola italiana, dall'VIII secolo a.C., sono sostanzialmente incomprensibili se non si tengono presenti i presupposti della cultura figurativa greca che rimarranno alla base di tutte le manifestazioni, anche di quelle apparentemente piú autonome.

Si può parlare di unità, per quanto concerne la cultura figurativa coloniale italiota e siceliota, solo quando le ondate della colonizzazione (dalla Grecia e dalle prime colonie che a loro volta fondano altre colonie) tendono a placarsi e quando la società dell'Italia meridionale e della Sicilia presenta una ripartizione in sfere di influenza ed un definitivo distacco dalla madrepatria (almeno per quanto concerne una politica autonoma): dalla fine cioè del VII secolo a.C. In questo momento Cuma e Taranto sono egemoni nell'Italia meridionale; Siracusa è la grande metropoli della Sicilia, una delle città piú potenti di tutta la grecità. Cuma, Taranto e Siracusa imposero a tutta la grecità coloniale motivi autonomi, non attraverso una diretta pressione politica, bensí attraverso il prestigio e la ricchezza, che ne facevano un punto di riferimento in tutto l'Occidente.

Forse, sin dalla fondazione, le città coloniali presentavano un'organizzazione urbanistica regolare (caratteristica peraltro di ogni agglomerato di nuova fondazione); tale articolazione urbanistica, caratterizzata dalla regolamentazione ortogonale dell'abitato

81. Kassar di Castronovo. Bronzo votivo (VII sec.). Palermo, Mus. Naz.

e, con ogni probabilità, del contado, è dimostrata almeno a partire dalla metà del VI secolo e si riflette anche nelle città indigene. Gli edifici che caratterizzano i santuari cittadini e quelli extraurbani sono, probabilmente per la maggiore incidenza delle città doriche, di ordine dorico. Ma si tratta di un dorismo particolare, che ha una monumentalità e una potenza ignote agli edifici della Grecia propria; su questi elementi, ben presto, vengono a confluire motivi ionici, che tradiscono l'assimilazione della grande creatività edilizia della Grecia orientale, e che hanno come risultato un singolare ibridismo di forme architettoniche (comprensibili in ambiente siceliota o italiota, là dove il convenzionalismo classico degli ordini poteva essere superato).

La plastica, di generica tradizione dedalica, assume ben presto caratteri autonomi, soprattutto nella decorazione degli edifici di culto. I miti sono rappresentati secondo interpretazioni locali, saghe maggiormente comprensibili ai coloni che derivavano da una reinterpretazione dei grandi temi della madrepatria, quella operata dal poeta lirico Stesicoro nella prima metà del VI secolo.

La sobrietà delle sculture della Grecia propria è travolta da una gioia narrativa, a volte minuta ed aneddotica; la misura compositiva classica cede di fronte ad una corposità paesana, fatta di atteggiamenti posti in particolare evidenza, di gerarchie di importanza ben diverse da quelle della Grecia. Ritardi stilistici incomprensibili nelle città della Grecia, improvvise assimilazioni o contaminazioni di stili a volte contrastanti, dimostrano una spregiudicatezza nel recepire motivi sentiti solo come spunto creativo per esercitazioni autonome, e non in quanto pienamente assimilabili.

Le poche sculture sicuramente di arte locale mostrano una pesantezza e un'aderenza tutta terrena al materiale nel quale sono eseguite. I caratteri locali si possono cogliere ancor piú che nella larga serie di bronzi, nelle numerosissime terracotte delle stipi dei santuari.

Nella pittura, in particolare in quella vascolare, le iconografie classiche, spesso immiserite, sono adeguate alla forma di ceramiche locali, spesso pesanti, gonfie.

Accanto a questa produzione coloniale (che sarà illustrata solo molto parzialmente,

perché già trattata in altro volume di questa collana) si sviluppa un'arte indigena, stimolata dai motivi coloniali, con risultati spesso di notevole interesse.

Questa produzione si manifesta soprattutto in alcune ceramiche, dove le forme greche, rozze e imbarbarite, sono decorate con figure incombenti, disorganiche, a volte con valore di puro riempitivo. Nei bronzi, una serie di figure di animali ci riporta immediatamente ad un modo campagnolo, tutto terreno. Nelle terracotte e nelle sculture predomina l'immagine femminile della fecondità, seduta, fissa allo spettatore. Il gusto di rappresentare per simboli piú che attraverso l'organica riconquista della figura umana si nota nella disorganicità di alcune terracotte dagli occhi a globo, limitate quasi sempre alla rappresentazione di alcuni elementi dell'intera figura, con particolare predilezione per il capo o il busto.

La produzione dei territori i quali sostanzialmente non erano in contatto col mondo coloniale, ma che insieme ne recepivano i temi, come la Puglia, il Piceno e in parte la Campania, si mostra forse piú tipica, frutto di civiltà piú autonome, nella forma dei manufatti, nella consuetudine degli oggetti dedicati nei santuari come « ex voto ». Si tratta di armi, di utensili, di stele funerarie, di terracotte votive, nei quali l'elemento greco è inteso solo in quanto appunto decorativo, a volte recepito per organizzare una sintassi formale che rimane sempre ai limiti del fatto ornamentale. Gli stessi motivi della mitologia classica o della religiosità classica, che si potrebbero cogliere in alcuni monumenti, altro non sono che lo spunto per divagazioni di gusto tutto locale, per rappresentazioni di consuetudini remote e per noi quasi incomprensibili, di riti funerari, di battaglie che (se pure hanno lo spunto in raffigurazioni classiche) non riescono a trovare iconografie proprie.

Le scene rimangono troppo episodiche, spesso oscure per essere inconsuete, rese con un disegno lineare che richiama piú robuste composizioni, ma che rimane infantile e tende a limitarsi in una narrativa minuta, ricca di dettaglio, di accostamenti e giustapposizioni (risultato di un processo mentale estremamente lontano da quello categoricamente ordinato del mondo greco).

Queste opere, spesso suggestive per una propria immediatezza narrativa, non hanno continuità sia come numero sia come qualità, appaiono piuttosto casualmente senza lasciare traccia duratura nella cultura figurativa dell'Italia antica.

Una volta accettate queste premesse, tenendo sempre presente che nelle pagine che seguiranno sarà dato spicco particolare alle sole opere che partecipano, in modo autonomo, al gusto coloniale, a quelle indigene che da esse derivano e a quelle di popolazioni di civiltà indigena che risentivano solo da lontano di alcuni elementi del mondo classico, sarà opportuno trattare il materiale distribuendolo geograficamente per ambienti i quali presentino sia pur generiche autonomie. Nel loro ambito il materiale sarà esaminato cronologicamente, pur senza mai dimenticare che, per le difficoltà implicite in questa ricerca, mai organicamente tentata prima d'ora, i raggruppamenti e le serie cronologiche debbono esere intesi come il tentativo di stabilire un ordine per oggetti troppo, almeno sino ad ora, negletti.

La trattazione inizia dalla Sicilia per cercare di svolgere, attraverso aree culturali sia pur imperfettamente definibili, dal Mezzogiorno verso il Nord.

1.

Sicilia e Italia meridionale

La colonizzazione greca in Sicilia ebbe rapido svolgimento. Alla fine dell'VIII secolo le coste della Sicilia orientale e lo stretto di Messina erano praticamente in mano greca, durante il VII secolo furono colonizzate le coste della Sicilia meridionale e parte di quelle della Sicilia settentrionale e iniziò la penetrazione verso l'interno attraverso contatti economici e culturali con le popolazioni indigene. Rimasero estranei al fenomeno della colonizzazione solo alcuni territori, in mano cartaginese, della Sicilia occidentale.

L'attestarsi sulle coste di coloni forniti di ben precisa organizzazione politica dovè determinare uno squilibrio nel tenore di vita delle popolazioni indigene. Forse all'arrivo dei coloni greci, che si giovavano ormai in pieno dell'uso del ferro, che potevano mutuare con le popolazioni dell'interno, si deve l'accumulo della piú antica lega metallica, il bronzo. Nei pressi di Catania, nel « ripostiglio » del Mendolito, formato da numerosissimi oggetti di bronzo, sono state scoperte alcune maschere (altre provengono dall'Agrigentino, cfr. fig. 17), databili alla seconda metà dell'VIII secolo a.C., a forma di volti umani, che sono tra i piú antichi esempi dell'arte indigena della Sicilia.

Immediatamente dopo l'arrivo dei primi coloni, alcune officine indigene iniziarono la produzione di vasi che imitavano le forme geometriche greche, sia pure in modo rozzo e insufficiente. Il carattere peculiare dell'arte coloniale della Sicilia si mostra appieno nel VII secolo a.C.

Abbiamo la testimonianza sicura che a Megara, alla metà circa del VII secolo, era attiva una fabbrica di ceramiche dipinte. Un frammento, rinvenuto insieme ad altri nella città, mostra la figura di un cavaliere preceduta da quella di un oplita dipinte in uno stile completamente diverso da quello delle contemporanee ceramiche greche. Il pittore che ha decorato il vaso è stato influenzato dalla contemporanea ceramica greca, particolarmente da quella greco-orientale, cicladica, e da quella attica; ma queste esperienze sono rifuse in uno stile autonomo. La figura enorme del cavallo sul quale si appoggia quella del piccolo cavaliere, il caratteristico decorativismo della criniera dell'animale e del pennacchio dell'elmo dell'oplita mostrano la ricerca di mi-

82. Mendolito (Adrano). Ex-voto (seconda metà VIII sec.). Siracusa, Museo Archeologico.

nuti elementi ornamentali a scapito dell'organicità della scena.

Analoghe considerazioni possono farsi per la decorazione di un vaso da Gela, forse della fine del secolo, dove le figure dei grifi, di tradizione greco-orientale, appaiono filiformi, ben lontane dalla terribilità dei mostri rappresentati nella Grecia propria.

Anche la ceramica indigena risente della produzione greca. Una brocchetta (*oinochoe*) da Polizello mostra la remota assimilazione di forme greche; ma soprattutto la decorazione, di lontana ascendenza geometrica, è caratterizzata da un fantasioso decorativismo (per il quale è spunto la stessa figura umana).

Il carattere indigeno è testimoniato particolarmente dalla produzione di una serie di piccoli bronzi che rappresentano animali. Tra questi, i piú importanti, databili circa alla fine del VII secolo, provengono da un ricco deposito votivo di Castronovo (Palermo). Si tratta, evidentemente, di doni votivi di pastori: la spontaneità e l'immediatezza nel rappresentare gli animali testimoniano un bozzettismo tutto immediato. In una figura di toro da S. Angelo Muxaro (Agrigento), l'attenzione del plasticatore, certamente indigeno, è rivolta verso quegli elementi che sembrano caratterizzare la potenza dell'animale: la testa pesante, sostenuta dal collo greve, statico, sui quarti anteriori.

Ma la capacità di cogliere gli aspetti della vita animale si mostra in modo quanto mai evidente in un cratere di Sabucina. Nella forma, il vaso richiama quelli corinzi

83. Megara Hyblaea (Siracusa). Frammento di vaso: cavaliere e oplita (fine VII sec.). Siracusa, Museo Archeologico.

85. *Sabucina (Caltanissetta). Cratere con un lupo (VI-V sec.). Caltanissetta, Museo Archeologico.*

del VI secolo, ma la decorazione è assolutamente indigena: la figura di un lupo dipinta, sopra di esso, con la incombente ferocia dell'animale, è caratterizzata dall'enormità della parte anteriore e dalla veduta frontale della testa.

Anche per quanto concerne la ripetizione di modelli architettonici, la produzione indigena è molto caratteristica. Un modello votivo di edificio da Sabucina deriva senza alcun dubbio da quelli greci i quali comunemente erano offerti nei santuari (ricchissime le testimonianze di Gela). In questo caso l'edificio è innaturalmente sostenuto da

86. *Kassar di Castronovo (Palermo). Ex-voto (VII sec.). Palermo, Museo Nazionale.*

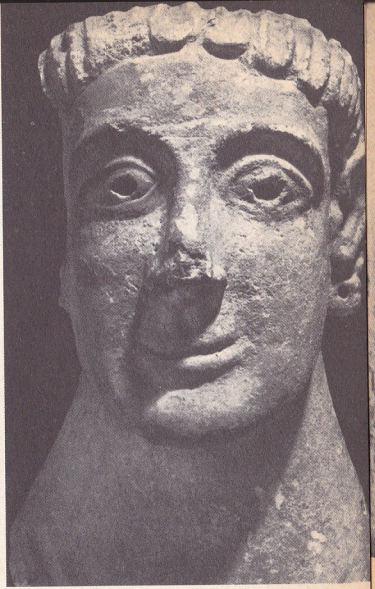
87. *Sabucina. Modellino di sacello (fine VI sec.). Caltanissetta, Museo Archeologico.*

88. Megara Hyblaea (Siracusa). Statua femminile con due bambini (c. 550). Siracusa, Mus. Archeol.

una base, e soprattutto la rozzezza delle antefisse e degli acroteri, spettrali alla sommità dell'edificio, mostrano come il prototipo greco fosse ripreso dall'ambiente indigeno, intento a mostrare la grandezza dell'edificio, la sua decorazione ricca e piena.

I caratteri tipici dell'arte indigena della Sicilia sono caratteristici soprattutto nella scultura.

Da Megara proviene una statua, scolpita nel calcare, di una donna in atto di allattare due bambini. Lo spunto iconografico della figura è senza dubbio nell'arte della Grecia orientale del VI secolo a.C. Ma la chiarezza disegnativa delle figure ioniche è travolta dal gusto tutto locale. La figura greve, immobile, frontale, stringe con le mani immense i bambini enormi, ben fasciati, che succhiano il latte. La donna sembra esporre i figli quasi a trofeo, il simbolo della propria ricchezza; la veste, nella parte inferiore del corpo, si dispone innaturalmente con un decorativismo che lascia trapelare un gusto fastoso di parata cui non sfuggono neppure le dita dei piedi.

89. Grammichele. Figura seduta (fine VI sec.). Siracusa.

90. Selinunte. Testa votiva (VI sec.). Palermo, Museo Nazionale.

Alla stessa concezione si rifà una figura seduta da Grammichele. L'artigiano lavora in questo caso la terracotta, un materiale piú umile, piú malleabile, e sembra compiacersi della materia stessa. Le superfici sono fluide, ma la figura è terrena e pesante come il materiale sul quale è realizzata. Anche in questo caso il prototipo è da ricercare tra le statue sedute di arte greco-orientale della seconda metà del VI secolo, ma l'attenzione dell'artigiano è verso l'immanenza terrena della figura (forse una divinità femminile) resa attraverso la pesantezza del corpo e l'incombente presentazione frontale. Le mani enormi, la testa lievemente alzata in alto, gli occhi a globo, la bocca appena segnata e la pesantezza della veste mostrano che l'interesse è rivolto verso quei particolari emblematici della presenza divina che egli cerca di evidenziare a scapito dell'organicità dell'insieme. Tutta la figura è proiettata verso lo spettatore ed ha come unico punto di vista quello frontale. La statua mostra come il mondo indigeno reagisse alle iconografie importate pur senza sostituirvi una propria e piú organica visione.

Nei bronzi la plastica indigena ha caratteri ben evidenziati. Uno di essi, proveniente dal Mendolito, ci mostra un offerente che, protetto dalla corazza, forse con una lancia nella sinistra, si atteggia in foggia da parata. La freschezza baldanzosa del personaggio, appena abbozzato nel volto, con i capelli da chierico, le gambe grosse, ma flosce, dimostra i limiti di una produzione locale nella prima metà del V secolo a.C.

Ma dove l'elemento indigeno si esprime in modo ancor piú completo è in un bronzo, rinvenuto a Selinunte, detto l'Efebo di Castelvetrano. Lo spunto per la creazione della figura è senza alcun dubbio la statua di un kouros tardo-arcaico o dell'inizio del periodo severo (della cerchia di Kritos o, come quelle dedicate in alcuni santuari della Sicilia, opera di artisti greci o di scultori sicelioti a diretto contatto con le esperienze greche). Il risultato tradisce tutti i caratteri del prototipo. Il corpo filiforme, l'incedere da spastico, la testa rachitica, gli occhi allucinati e la coroncina di capelli sembrano testimoniare che all'inizio del V secolo i caratteri della scultura greca, sia pur coloniale, non erano sempre spunto formativo per la plastica locale, ma, in qualche caso, solo punto di partenza di alcune esercitazioni ingenue e colorite.

91. Mendolito (Adrano). Offerente (prima metà VI sec.). Siracusa, Museo

92-93 Selinunte, necropoli. Statuetta di efebo (insieme e particolare; circa 470). Castelvetrano, Municipio.

Il limite politico della grecità occidentale si mostrerà appieno alla fine del V secolo. I Cartaginesi con una marcia implacabile distruggono tutte le città greche della Sicilia, esclusa Siracusa; quando nel IV secolo, e poi in età ellenistica, la Sicilia si risolleverà, l'arte che saprà manifestare sarà direttamente legata alle esigenze di corte e ben poco avrà a che fare con quelle di una classe media e subalterna.

2.

Puglia

La posizione della Puglia è, secondo gli studi sino ad oggi, diversa da quella della Sicilia.

I contatti con la Grecia sembra si siano mantenuti continuativamente, almeno per quanto testimoniano alcuni stanziamenti nel golfo di Taranto, dall'età micenea sino all'inizio dell'età geometrica. Una nuova ondata culturale dovè sopraggiungere con la fondazione di Taranto, alla fine dell'VIII secolo a.C.

I coloni greci non trovarono però in questi territori popolazioni come quelle della Sicilia che, pur avendo assimilato in parte i motivi della civiltà micenea, si erano isolate durante gli anni oscuri tra la fine del II millennio e l'inizio del I nell'interno, bensí di fronte a popolazioni che si erano organizzate con strutture proprie, bene articolate (e questo può far comprendere come mai, in tutta la Puglia, geograficamente piú vicina alla Grecia, e che poteva offrire terre particolarmente adatte alla colonizzazione, i Greci riuscirono a fondare solo la città di Taranto nel golfo omonimo).

I Dauni, nella parte settentrionale, i Peuceti in quella intermedia, i Messapi in quella meridionale, avevano definito una propria civiltà, caratterizzata da stanziamenti urbani: civiltà che, pur differenziandosi in tre aspetti locali, partecipava di convenzioni comuni. Le popolazioni indigene peraltro, ancora prima dell'arrivo dei Greci a Taranto, avevano avuto continui rapporti con quelle dell'altra sponda dell'Adriatico, rapporti testimoniati dalle stesse fonti antiche.

In età storica i Greci non si trovarono in contatto con popolazioni subalterne (o almeno completamente subalterne da un punto di vista culturale), ma con popolazioni che presentavano una cultura propria, e con le quali si trovarono nella necessità di mediare, piú che di imporre, la propria civiltà.

Questo può spiegare perché la produzione indigena pugliese sia ben piú ricca e articolata di quella siciliana, almeno per quanto concerne la cultura artistica, e perché piú che di arte coloniale sia possibile parlare di un'arte indigena ben caratterizzata.

Sino a qualche anno addietro il panorama della cultura artistica pugliese si basava quasi esclusivamente sull'esame della ceramica dipinta; per questa si era giunti ad una

96. Siponto, frammento di stele. Manfredonia, Museo. *97. Siponto. Particolare di una stele (VII-VI sec.). Manfredonia, Museo.*

classificazione in tre ambienti abbastanza definiti: Daunia, Peucezia, Messapia. Ma in questi ultimi anni, in particolare in seguito a scavi condotti soprattutto in Daunia e in Peucezia, si è giunti, oltre che ad una piú precisa classificazione della ceramica, e a una precisazione cronologica, alla scoperta di nuove classi di oggetti, che permettono di definire meglio il panorama della cultura artistica pugliese.

Il rinvenimento di centinaia di frammenti di stele incise e dipinte in Daunia ha praticamente riproposto il problema della civiltà pugliese di età storica.

Le stele provengono in grandissima maggioranza dalle necropoli dell'antica Siponto (ma esemplari analoghi sono stati rinvenuti in altre città della Daunia).

Lavorate su lastre quadrangolari di calcare locale, esse presentano in forma estremamente schematizzata l'immagine dei defunti: ritti in piedi, la testa appena abbozzata, il corpo rivestito di vesti ricamate o tessute, adorni di collane, fibule, ornamenti ed armi (nel caso di stele destinate ad uomini, ornamenti che permettono una precisa definizione cronologica dei monumenti, a partire almeno dal VII secolo a.C.).

Alcune scene incise sulle stele testimoniano inoltre una complessità iconografica

98. Canneto (Bari). Vaso con scena di culto (?) (inizi VI sec.). Taranto, Museo Nazionale.

ed un talento compositivo ignoto alle altre popolazioni indigene dell'Italia.

Purtroppo le stele non sono state rinvenute in diretto rapporto con le tombe, che evidentemente dovevano segnalare sul terreno, ma quasi tutte riadoperate: cosí la loro collocazione nel tempo, la ricostruzione di serie cronologiche e la possibilità di cogliere la dinamica di una classe cosí complessa sfuggono al momento a piú precise definizioni.

La comprensione di alcune scene di evidente significato funerario, con processioni per offerte (probabilmente al defunto), e cacce, rimane ancora oggi incerta per quanto concerne un'analogia con piú precisi ambienti culturali.

Ma l'effetto di alcune tra esse è veramente singolare.

La rigida fissità delle figure, accentuata nelle teste dai lineamenti affatto o appena accennati, la ricchezza degli elementi decorativi, tracciati con righe e compassi, l'opulenza barbarica degli ornamenti, la ritmata scansione di alcune scene, dove alcune figure si articolano in vere e proprie rappresentazioni, emancipano le stele daune da un giudizio di insufficienza e documentano (anche per la loro molto notevole abbondanza) una produzione artigiana, dedita unicamente ad una classe di monumenti funerari, che poté articolarsi in vera e propria scuola.

Le stele risentono indubbiamente di scuola greca. Probabilmente, quando il loro studio sarà completato, potranno essere stabiliti utili confronti con le piú antiche stele funerarie della Grecia, di cui rimane scarsissima documentazione (forse perché incise su tavoloni di legno, oggi perduti) qualche elemento delle quali può cogliersi nella piú antica serie di pietra nei cimiteri della stessa Atene.

Ma indubbiamente, benché gli spunti possano dirsi greci (ma non ancora localizzabili in un preciso ambiente della Grecia), le raffigurazioni sono tradotte per rappre-

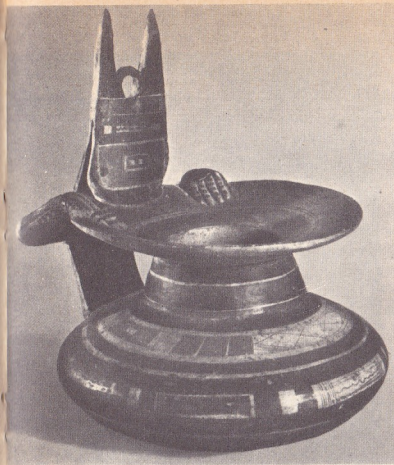
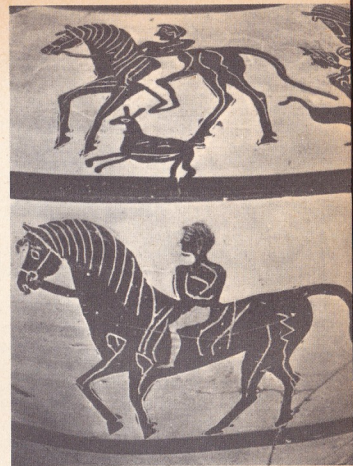
99. Rudiae. Trozzella con decorazione geometrica (VI-III sec.). Lecce, Museo Provinciale.

sentare costumi locali: esse testimoniano non la semplice assimilazione di iconografie d'oltremare quanto lo stimolo che, in una società abbastanza evoluta, quelle iconografie potevano avere per rappresentare momenti caratteristici della civiltà della Daunia.

La produzione delle stele dovè essere piuttosto estesa nel tempo: non è escluso che esse siano state fonte di ispirazione per altre singolari sculture della Puglia, come una testa, forse di uso funerario, rinvenuta ad Egnazia, databile al VI secolo a.C.

La produzione della Puglia è ancor meglio caratterizzata dalla larghissima serie di ceramiche indigene rinvenute in tutto il suo territorio. I vasi indigeni apuli affollano i musei della Puglia e altri esemplari sono praticamente in tutti i musei del mondo: ma una loro articolazione critica non è ancora definita.

I vasi apuli sono caratteristici per le forme che non risentono minimamente di

100. Canosa (?). Tazza con filtro e ansa figurata (VI sec.?). Bari, Museo Archeologico.

102. Daunia. Vaso ad ansa figurata (VI-V sec.). Marsiglia, Museo Borely.

103. Bari. Cratere. Berlino, Musei Statali.

quelle greche, ma che sembrano invece trarre ispirazione da quelle delle ceramiche dell'età del bronzo con una continuità, dalla preistoria all'età storica, veramente impressionante. Si tratta di vasi di notevoli dimensioni, caratterizzati da un corpo molto capace, spesso destinati a contenere e a conservare l'acqua (necessità comprensibile nella Puglia assetata), che hanno una policromia vivacissima e, spesso, una decorazione plastica che, pur non interferendo sulla forma del vaso, si sovrappone ad esso come arricchimento decorativo del recipiente.

I vasi piú antichi, del IX secolo, sono stati rinvenuti in Puglia, ma anche, come prodotto di esportazione, nel Piceno e sulle opposte coste dell'Adriatico; essi testimoniano non comuni capacità di penetrazione del commercio pugliese.

Il momento di massima fioritura della ceramica è soprattutto nel VII-VI secolo a.C.

Le ceramiche della Daunia sono caratterizzate da una policromia densa e cupa, da un disegno pieno e severo. Alcuni vasi presentano una decorazione plastica, come quello ora a Marsiglia, con un mostro il quale sembra poggiare le mani sull'orlo, mentre l'ansa sembra rappresentarne la testa deforme; altri sono decorati da figurette appena abbozzate nell'argilla molto plastica.

La produzione della Peucezia presenta un disegno piú frammentario, meno geometrizzato, ma ritmato nella scansione dei motivi decorativi.

104-106. *Lucera. Statuette votive (VII sec.). Oxford.*

107. *Cirò. Offerente (V sec.). Reggio Calabria, Museo Nazionale.*

La produzione messapica ha una decorazione piú minuta, colori forse meno accesi e maggiore organicità nel geometrismo decorativo delle superfici.

Ma anche nel caso delle ceramiche, cosí come per le stele, ci troviamo di fronte a notevoli difficoltà nel ricostruire le serie cronologiche del materiale, ancora insufficientemente studiato.

La cultura indigena si mostra consapevole e preminente nella Puglia: non sorprenderà pertanto che su un cratere rinvenuto a Gioia del Colle, forse databile nel VI secolo a.C., di forma e di decorazione locale, compaia una parola greca dipinta sopra l'immagine, assolutamente indigena, di un animale in corsa. Con ogni probabilità un artigiano greco ha dipinto ceramiche di stile completamente indigeno. I concetti tradizionali sono, in questo caso, completamente rovesciati: non vediamo piú i greci imporre i propri motivi culturali alle popolazioni indigene, ma assimilare i caratteri locali cosí da produrre ceramiche indigene.

Ma anche in Puglia, accanto ad una produzione indigena, ne troviamo una di tipo coloniale. Anche in questo caso però non si tratta di una semplice assimilazione coloniale, sia per quanto concerne la forma, sia per quanto riguarda la decorazione dei vasi. Due esemplari dal territorio di Bari (ricco peraltro di importazioni greche vere e proprie) mostrano come su forme indigene siano state dipinte figure, forse in atteggiamento di culto, di derivazione corinzia. Anche in questo caso le iconografie corinzie sono state utilizzate per rappresentare motivi cultuali di sapore assolutamente locale.

Nella Daunia abbiamo la testimonianza della assimilazione di motivi geometrici (e sarebbe azzardato dire da quale ambiente del geometrico greco essi siano derivati), oltre che nelle ceramiche, anche in terracotte e bronzi.

Sembra di influenza dauna una singolare terracotta, forse un campanello di uso funerario, rinvenuta nella necropoli di Sala Consilina, databile al VI secolo a.C., che documenta l'assimilazione di scene molto complesse del patrimonio dello stile geometrico, probabilmente attico, per reinterpretare motivi cultuali locali.

Circa due secoli dopo il superamento dello stile geometrico in Grecia, in Puglia esso viveva ancora con una propria, vitale esuberanza. Non è possibile pensare che lo stile geometrico si sia formato autonomamente in Daunia, è piú semplice ammettere (date vere e proprie identità tra le figure del geometrico di quella regione e quello della Grecia) che artisti in possesso del patrimonio figurativo di età geometrica si siano trasferiti già nell'VIII secolo in Puglia ed abbiano poi lasciato, fossilizzati, i motivi di quello stile alle popolazioni indigene (motivi reinterpretati per rappresentare consuetudini locali).

Alcune antefisse fittili della Daunia mostrano anch'esse l'acquisizione di elementi geometrici; altre mostrano l'assimilazione di mode dedaliche sia pure rese con un linguaggio scarno e insufficiente, forse mediate dall'Etruria attraverso la Campania.

Una serie di piccoli bronzi provenienti da Lucera, forse databili all'inizio del VII secolo, mostra come in quella città fossero attivi bronzisti capaci di realizzare con spigliata disinvoltura, quei caratteri aneddotici cosí cari ai fonditori etruschi dell'VIII e del VII secolo a.C. (e che certamente deriva dalla serie di bronzi decorativi della Grecia, particolarmente del Peloponneso, forse mediati attraverso Cuma e la Campania).

3.

Piceno

La cultura artistica del Piceno può dirsi oggi ben poco definita (certo meno di quanto non apparisse anni addietro), in seguito alla scoperta di nuovo materiale che se da un lato contribuisce alla migliore conoscenza della cultura materiale della regione del medio Adriatico, dall'altro impedisce di concretare un giudizio definitivo sugli aspetti, invero molto complessi, delle popolazioni cosiddette picene.

Ma è pure innegabile che i rinvenimenti di alcune necropoli costiere (Novilara, Numana) o a breve distanza dal mare (Campovalano) o definitivamente nell'entroterra (Fabriano, Capestrano, e in parte anche Alfedana) presentano un aspetto culturale unitario; unitari sembrano anche gli aspetti di alcune località che hanno restituito testimonianze piú sporadiche (come Ripatransone, Rapino, Belmonte, Bellante, Loreto Aprutino, Guardiagrele).

Senza alcun dubbio questi territori partecipavano, sin dal IX secolo a.C., di influenze esterne quanto mai caratterizzate: da un lato la penetrazione della cultura cosidetta villanoviana, dall'altro della influenza apula (forse, piú precisamente, dauna).

Durante l'VIII e il VII secolo, e piú ancora nel VI, gli stanziamenti piceni subirono precise influenze culturali: quella della « civiltà atestina » dal nord (intesa come elemento mediatore di complessi motivi della cultura orientalizzante; comuni ad Este cosí come a parte della cultura alpina); quella della cultura etrusca ad ovest attraverso i passi appenninici; quella della cultura pugliese, dauna, da sud; quella della Grecia, attraverso la navigazione.

La civiltà picena si definí cosí lentamente, attraverso l'acquisizione di elementi eterogenei, sino a giungere, forse verso la fine del VI secolo, ad una propria autonomia culturale, sufficientemente caratterizzata.

Alcuni oggetti rinvenuti nelle principali necropoli picene documentano peraltro provenienze quanto mai diverse. L'ambra, numerosissima, è, con ogni probabilità, di provenienza nordica e gli avori sono senza dubbio di provenienza orientale, forse greco-orientale.

L'enorme quantità di bronzo potrebbe far pensare all'accumulo di un materiale

ormai poco in uso in territori di civiltà piú evolute, in una regione che disponeva di notevoli merci di scambio, ma che insieme era attestata su consuetudini tradizionali, sull'accumulo di un materiale sempre meno ricercato, amatissimo comunque da quelle popolazioni che provvedevano direttamente alla fusione e alla lavorazione.

Dalla seconda metà del VI secolo l'influsso greco inizia a farsi sentire sempre piú prepotentemente nel Piceno; esso è documentato dall'importazione di ceramiche a figure nere. Dall'inizio del V secolo, e poi in misura sempre maggiore nel corso del secolo, l'influsso greco divenne preminente (cosí da rendere comprensibile il riuscito tentativo siracusano della colonizzazione nell'Adriatico e la fondazione di Ancona). Ma la cautela, l'implicito conservatorismo dei locali può essere dimostrato, ad esempio, dall'estraniamento delle popolazioni indigene rispetto agli empori greci che spesso erano separati da quelli piceni da poche centinaia di metri.

Possibilità di assimilare consuetudini esterne, in qualche caso ormai in disuso in altre regioni, ma collaudate nel tempo, cautela, riserbo, indipendenza e conservatorismo nelle proprie consuetudini (basate su un benessere molto notevole), sembrano essere i motivi caratterizzanti della civiltà picena nel momento di massima fioritura.

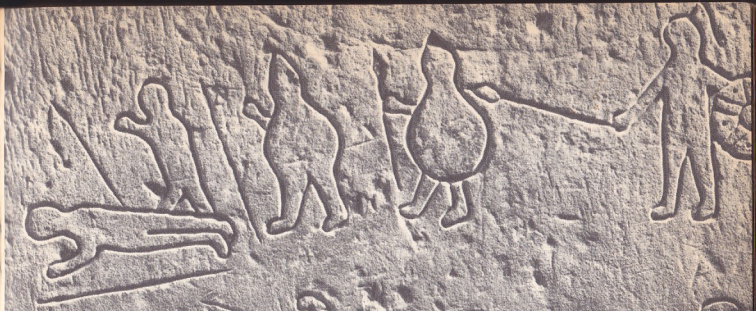
Tra i monumenti piú caratteristici della civiltà picena sono le stele che segnalavano alcune tombe della necropoli di Novilara (nell'immediato entroterra di Pesaro). Esse sono meglio comprensibili se poste a confronto con quelle della Daunia. Con alcune di queste presentano vivaci analogie (ma non bisogna dimenticare che tutti questi monumenti partecipano a un orizzonte culturale molto vasto, date le innegabili analogie con alcune sculture funerarie rinvenute a Nesazio, in Istria, là dove, peraltro, sono documentate esportazioni di ceramiche apule).

Le stele mostrano rappresentazioni molto vivaci di cacce, di battaglie terrestri e marittime; in un caso, su un rovescio è una decorazione a spirale continua.

La cronologia dei monumenti è ancora discussa; ma, anche in seguito all'esame dei materiali di una tomba ove la stele era conservata « in situ » (e ora soprattutto attraverso i confronti con le stele daune), si può affermare che la datazione può attestarsi nella seconda metà del VII secolo a.C. A differenza delle stele daune, caratterizzate da immagini antropomorfe rigide e statiche e da ornamenti ben disegnati, le stele di Novilara hanno una spigliatezza molto notevole.

Le scene sono quelle delle guerre condotte per terra e per mare dalle popolazioni di Novilara; guerre forse rievocate da saghe simili a quelle che dovevano essere diffuse tra le popolazioni di tutto il Mediterraneo, come mostrano l'*Iliade* e l'*Odissea* (e che gli artisti ateniesi di età geometrica avevano voluto descrivere sui grandi vasi funerari, riducendole al taglio particolare della biografia dei piú potenti tra i grandi della città).

Anche i ricchi abitanti di Novilara sembrano trasferire nell'epopea e nel mito le proprie gesta: le battaglie si moltiplicano di contendenti, le cacce di animali immensi; compaiono belve sconosciute in Italia, come i leoni; demoni alati partecipano alle gesta; mostri e simboli incombono su combattimenti smisurati.

La narrazione delle saghe, e il trasferimento in esse di una individualità biografica, sono condotti con freschezza, con immediatezza, ma con ingenuità (sia nella caratterizzazione delle imprese che nell'assimilazione di un repertorio iconografico).

109. Novilara (Pesaro), necropoli. Stele con scene di combattimento. (VI sec.). Roma, Museo Nazionale Preistorico ed Etnografico.

110. Novilara (Pesaro), necropoli. Stele con scene di navigazione e di battaglia navale (VI sec.). Pesaro, Biblioteca e Musei Oliveriani.

. Fabriano. *Situla (VII sec.). Ancona, Mus. Naz. delle Marche.*

112. Ripatransone. Guerriero (VI sec.). Parigi, Biblioteca Nazionale.

Le figure non superano il bozzettismo, la composizione è ottenuta per accostamenti disorganici su piani diversi; le scene sono intese a riempire piú che a costruire uno spazio, che rimane sostanzialmente vuoto. E la difficoltà ad orientarsi sul piano della stele da parte degli artigiani sembra essere dimostrata dal piú felice abbandono alla spirale ricorrente che riempie la parte posteriore di uno dei monumenti.

Nella tomba di un ricco guerriero di Fabriano, databile ancora in pieno VII secolo, le situle sbalzate con figure di animali mostruosi e gli scudi incisi con processioni di cavalieri, di opliti e di animali, mostrano contatti abbastanza precisi con la cultura orientalizzante di Este e dell'ambiente alpino.

La rappresentazione della figura umana, che già nel VII secolo si era manifestata con il fresco bozzettismo dei bronzetti di Ripatransone e di Rapino (probabilmente immagini di offerenti, che traducono in tutto tondo iconografie tratte da rilievi bronzei e da stele), e che continuerà nell'approssimazione delle figurine che sormontano o pendono dai pendagli bronzei (e trova un confronto nei bronzetti decorativi caratteristici di tante città dell'Etruria, alla fine dell'VIII e nel VII secolo a.C.), ha manifestazioni monumentali alla fine del VI secolo.

113. Rapino (Chieti). Statuetta votiva femminile. Chieti, Museo Nazionale.

Da Numana proviene una testa colossale, difesa da un elmo crestato, che apparteneva a una statua funeraria, nella quale la disorganicità sostanziale del capo, quasi enfiato dall'interno, con gli occhi piccoli e i lineamenti appena abbozzati, nulla toglie alla monumentalità dell'insieme.

Il problema che la scultura propone è quello di spiegare come si sia potuti giungere a rappresentazioni cosí imponenti che, immense, dovevano sovrastare le tombe, quasi ultima difesa del defunto di fronte al trascorrere del tempo (il tema sarà affrontato a proposito della maggiore scultura picena, il guerriero di Capestrano).

114. Campovalano (Teramo). Figurina fittile (VI sec.). Chieti, Museo Nazionale.

Scavi recentemente condotti nella necropoli di Campovalano hanno portato al rinvenimento di numerosissimo materiale, databile nel VI secolo a.C., almeno nella maggioranza, che permette di giudicare meglio la civiltà dei Piceni.

Una grande olla, di produzione locale, con decorazione plastica sul coperchio e figure incise sul corpo (animali e guerrieri), databile nel VI secolo, se da un lato potrebbe far pensare al confronto con materiali etrusco-falisci, dall'altro richiama la decorazione delle stele incise. Nelle numerose protomi con figura umana si nota, pur nelle minute dimensioni delle figure, una monumentalità già molto accentuata, che le fa ben diverse dalle figure tutte bozzettistiche dei piccoli bronzi.

Una stele di Belmonte mostra quali risultati si potevano ottenere isolando figure su un piano, estraniandole da un contesto narrativo, col dare ad esse una monumentalità che prima non possedevano.

L'arte picena fu, senza alcun dubbio, base delle esperienze formali delle popolazioni guerriere dell'interno.

115. Campovalano (Teramo). [illegible] Chieti, Museo Nazionale.

116. Alfedena. Corazza a disco (VI sec.). Alfedena, Museo.

La decorazione delle piú antiche armi della necropoli di Alfadena, databili al VI secolo a.C., mostra l'adeguarsi di motivi iconografici, che abbiamo imparato a considerare pienamente piceni, ad armi da parata di quelle popolazioni.

Ma, soprattutto, l'elemento piceno caratterizza la piú importante tra le sculture rinvenute nell'Italia centrale: il guerriero di Capestrano (cfr. frontespizio).

Si tratta della statua di un guerriero, piú grande del vero, scolpita in calcare in parte dipinto, che incombeva sulla tomba di un capo nella necropoli di Capestrano.

Sostenuto sotto le ascelle da pilastri sui quali sono rappresentate, incise, due lance, il capo coperto da un enorme elmo da parata, esso reca una maschera sul volto. Le mani sono conserte, il collo ornato da una collana rigida, le braccia da bracciali. Nella destra egli stringe, forse, un'insegna di comando; la spada dall'elsa e dal manico sbalzati è appesa a un balteo, cosí un pugnale; il cuore è protetto da due dischi, l'addome da una difesa sostenuta da un cinturone; sulle gambe gli schinieri, ai piedi i sandali. Un'iscrizione, di incerto significato, indicava probabilmente il defunto.

Il guerriero non è isolato nella produzione picena; oltre la testa di Numana, si possono ricordare una stele incisa da Guardiagrele (che mostra col primo quasi una identità iconografica), un busto femminile dalla stessa necropoli di Capestrano. Recentissima la scoperta di un frammento di statua, quasi identica al guerriero, di dimensioni maggiori, in territorio Irpino.

Le sculture testimoniano che statue dei defunti non dovevano essere infrequenti nelle necropoli picene, come segnacoli di tombe.

Si è pensato che la scultura altro non sia che la trasposizione, in dimensioni mo-

117-118. Capestrano (L'Aquila)

119. Guardiagrele (Chieti). Stele antropomorfa (VI sec.). Chieti, Museo Naz.

numentali, dei motivi della piccola plastica o delle figure delle stele; altri hanno ricordato le statue funerarie dei kouroi che in Grecia segnavano a volte le tombe dei giovani guerrieri (come quel Kroisos, sepolto ad Anavysos in Attica, « colpito, un giorno, mentre combatteva nelle prime file, da Ares impetuoso »).

Ma si tratta di confronti che non riescono a spiegare il carattere cultuale e quello iconografico della statua del guerriero.

È indubbio che la statua avesse una collocazione funeraria. Probabilmente essa rappresentava lo stesso defunto, armato per l'ultima parata, a difesa del proprio nome guerriero e del proprio censo familiare contro la morte, solo, nella pianura del cimitero.

In questa difesa tutta terrena, teatrale, del proprio orgoglio e dei propri beni, egli è l'antenato di quei Romani delle famiglie piú potenti che Polibio ricorda, morti, esposti ritti in piedi nel foro, a ricordo perenne di tutta la cittadinanza romana, onorati dai familiari che recavano sul volto le maschere dei piú potenti tra gli antenati.

Il guerriero di Capestrano è morto anche esso, sostenuto da pilastri sotto le ascelle, sul volto è la maschera che nasconde l'impossibilità del comando, le braccia sono immobili, la destra stringe inutilmente un'insegna. Ma la terribilità del personaggio vuole superare il tempo nel ricordo dei posteri, e l'iscrizione è forse in pratica l'equivalente di un « cursus honorum », la biografia del guerriero (v. scheda iconografica).

La testa troppo piccola, i fianchi stretti, il corpo di morbidezza quasi femminile, la cura minuta degli ornamenti (evidenziati nella propria ricchezza), se pur tolgono organicità alla figura, nulla diminuiscono alla incombente fissità del defunto, impalato, maggiore dello spettatore.

La scultura ha in sé una monumentalità ignota ad altre creazioni del mondo italico, una monumentalità che non è quella che descrive i caratteri tutti umani di alcune figure di kouroi greci, con l'intento di una organica restituzione della vitalità giovanile, ma una monumentalità dovuta alla capacità di esaltare quegli elementi che servono a riconoscere e descrivere la natura morale, guerriera, del defunto.

L'ideologia che trapela dalla statua di Capestrano non è episodica, aveva trovato una possibilità iconografica e stilistica: per questo la scultura non è isolata e quelle che le fanno cerchio, la testa di Numana, il busto femminile della stessa Capestrano e la stele di Guardiagrele, sono la manifestazione di una civiltà che si organizza in modo unitario e che negli ordinamenti militari e giuridici della repubblica romana (che proprio in quegli anni andavano definendosi in forma autonoma), troverà, dopo incertezze di secoli, norme destinate a combattere l'ingiuria del tempo.

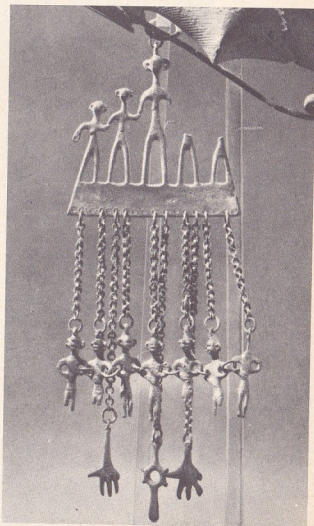
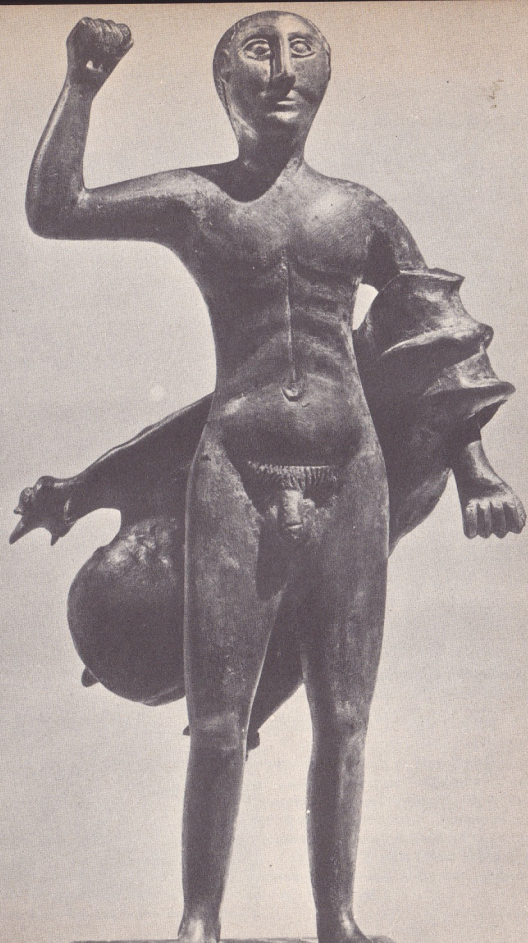
Pesaro, Biblioteca e Musei Oliveriani

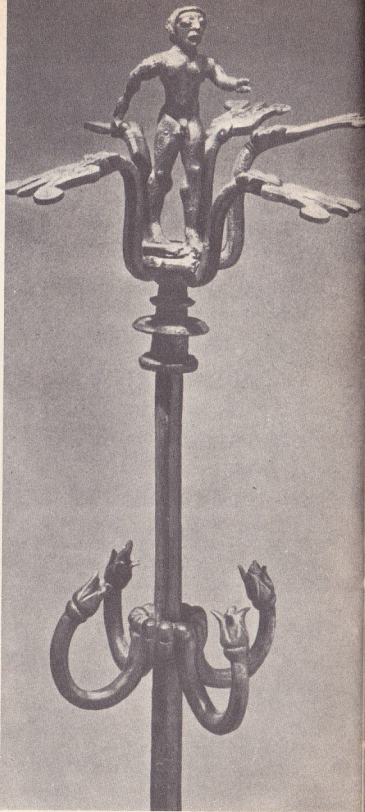
122. Abruzzi. Statuetta votiva di Ercole (IV-III sec.). Parigi, Museo del Louvre.

Con la statua di Capestrano l'arte picena ha dato la piú alta manifestazione delle proprie capacità.

I bronzi che decorano alcuni vasi, con scene di battaglia o con l'apparizione di eroi, l'Ercole con la clava, da Castelbellino, sono prodotti che testimoniano la ricchezza della regione, ma che derivano da quelli greci egemoni sui mercati del Mediterraneo, ripetuti con modi stilistici stanchi e approssimativi da artigiani provinciali, forse

◄ *121. Treia (Macerata). Ansa di vaso con guerriero e cavalli (fine VI sec.). Pesaro, Biblioteca e Musei Oliveriani.*

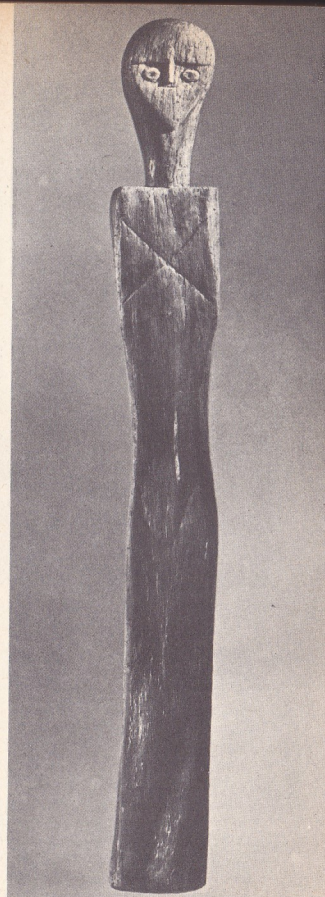
123. Castelbellino. Ercole. Ancona, Museo Nazionale.

124. Numana. Fibula. Ancona, Museo Nazionale.

125. Posada (Nuoro). Statuetta votiva di Ercole (III sec.). Cagliari, Museo Nazionale. ▶

5. Vaglio (Potenza). Ercole e l'idra (IV sec.). Potenza, Museo.

127. Melfi. Candelabro (V sec.). Potenza, Soprintendenza.

128-132. Carsoli (L'Aquila), santuario. Terrecotte votive (III sec.). Chieti, Museo Nazionale.

di educazione etrusca, e poco aggiungono al panorama dell'arte picena destinata ben presto a soccombere alle invasioni galliche.

Tra i santuari piú notevoli della Campania interna è quello dedicato alla dea Mefite. Situato nella valle d'Ansanto, in Irpinia, esso ha restituito il materiale votivo di una stipe, databile dal VI secolo a.C. sino all'età romana. Si tratta di terrecotte che rappresentano la divinità stessa, in qualche caso assimilata ad Athena; di bronzi di offerenti rappresentati generalmente come guerrieri; di avanzi di animali selvatici, come cinghiali; di collane, una delle quali di ambra. Il materiale databile al VI secolo mostra l'assimilazione di motivi stilistici greco-coloniali, quello databile dal V secolo in poi ha caratteri indigeni sempre piú prevalenti. Importantissimo il rinvenimento di alcune sculture di legno, eccezionalmente conservatesi a causa dell'umidità del terreno. Una di esse ha dimensioni molto notevoli: è alta circa m 1,40. Queste sculture, pur nella loro rozzezza e approssimazione, spettrali e incombenti, hanno una suggestione non comune; ma alcune risentono le forme dell'erma classica.

33. Rocca S. Felice. Ex-voto ligneo (IV-III sec.). Avellino, Museo.

134. Rocca San Felice. Erma (V sec.?). Avellino, Museo.

4.

Campania e Italia meridionale

I primi stanziamenti euboici nell'isola di Ischia risalgono alla metà circa dell'VIII secolo a.C. e sono nell'isola, cosí come successivamente a Cuma, particolarmente imponenti. Non a caso ad Ischia è stata rinvenuta la piú antica iscrizione greca d'Occidente: quella lunga iscrizione metrica della « coppa di Nestore », databile già al terzo venticinquennio dell'VIII secolo a.C., che testimonia l'assimilazione in Occidente della cultura omerica, e forse di quell'*Odissea*, il poema piú caro ai coloni che navigavano verso occidente e che in esso vedevano interpretata una propria condizione umana.

Ben presto a Ischia e a Cuma i coloni produssero vasi locali, e non si trattò di oggetti di scarso valore, bensí di ceramiche che rivaleggiavano con quelle della Grecia. Un cratere con una scena di naufragio, rinvenuto ad Ischia, databile alla fine dell'VIII secolo, mostra l'assimilazione delle grandi scene dipinte sui vasi funerari attici. Ma non si tratta della semplice assimilazione di motivi iconografici: la nave rovesciata, i naufraghi, morti, assaliti dai pesci enormi (uno dei quali divora la testa di un marinaio), un senso barbarico, immediato di una sorte sempre presente ai coloni d'Occidente, piú terreno, meno epico di quello che traspare nelle raffigurazioni dei grandi vasi funerari attici, fanno dell'ignoto ceramografo di Ischia il primo illustratore della vita dei greci d'Occidente.

Le fabbriche coloniali, oltre a pezzi eccezionali, produssero in larga scala vasi che, se pur derivano da prototipi importati dalla Grecia, in particolare da Corinto (soprattutto per quanto concerne la decorazione), ben presto si liberano dalla soggezione che i primi esercitavano sino a raggiungere piena autonomia formale, destinati ad accontentare una clientela non solo a Cuma, ma nel salernitano e forse nella stessa Etruria.

In Campania si ripeté, in parte, il fenomeno già verificatosi in Sicilia. La cultura greca si trovò a contatto con popolazioni indigene che, ben presto, ne assimilarono i caratteri. Ma in questo caso il fatto ebbe risonanza ben diversa: se infatti in Sicilia Siracusa rimase sostanzialmente egemone per lungo arco di tempo rispetto alle popolazioni dell'interno, cosí da creare i moduli di un'arte coloniale per le popolazioni gre-

137. Sala Consilina. Sfera con scene funerarie (?) (fine VI sec.). Padula, Museo Archeologico.

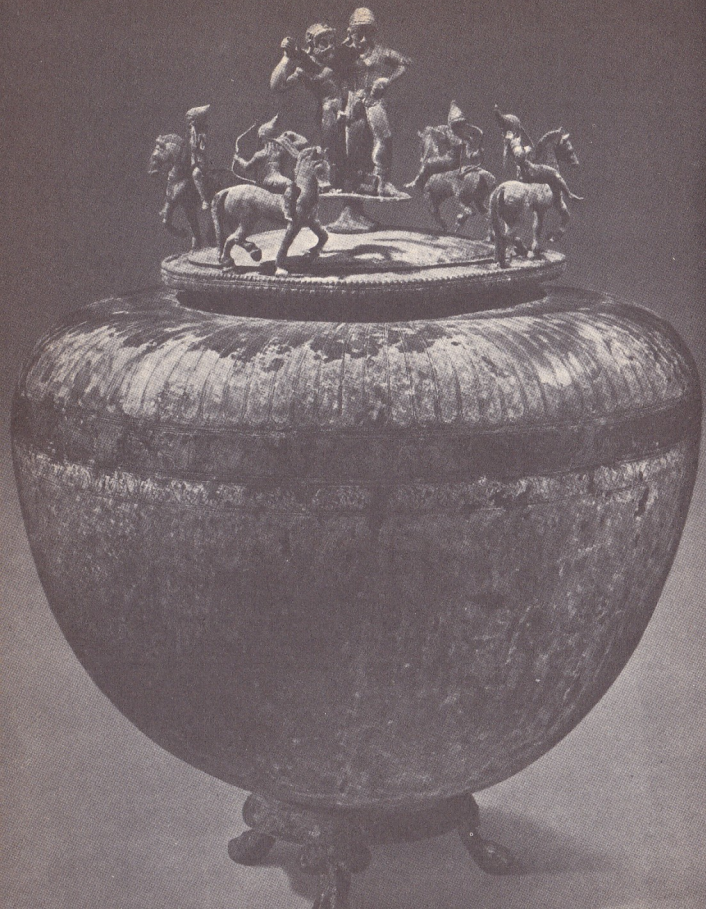
138. Ischia. Cratere con scena di naufragio (disegno svolto) (fine VIII sec.). Ischia, Antiquarium.

139. S. Maria Capua Vetere. Calderone (part.): satiro e menade. Londra, British Museum.

che o grecizzate, il processo di assorbimento della cultura greca da parte delle popolazioni campane fu quanto mai rapido.

Bisogna infatti rammentare che la Campania interna aveva una cultura ben articolata (quale si va rilevando in questi ultimi anni attraverso la scoperta dell'immensa necropoli di Capua) e che questa cultura indigena, che si giustificava con la grandissima produttività agricola della campagna attorno a Capua, aveva stabilito rapporti ben precisi sia con l'Italia centrale, sia con la Daunia ed era praticamente egemone nella pianura campana, ma anche in quella del salernitano e nelle valli piú interne.

Il sopraggiungere dei coloni greci a Ischia e a Cuma fu il motivo che permise ad una cultura indigena (che già peraltro aveva offerto cospicui esempi di impegno stilistico, anche se incerto e generico) di creare un'arte che, col continuo raffronto con quella dei coloni (sia fosse importata dalla Grecia, sia fosse prodotta dai coloni stessi in termini coloniali), trovò una propria indipendenza e una sia pur parziale autonomia.

Probabilmente ad influenza greca, della piccola plastica geometrica, debbono essere attribuiti alcuni bronzetti che caratterizzano la produzione della Campania nella

fase piú antica e che, con fresca naturalezza, ci danno un'idea delle possibilità espressive dei Campani. La produzione di questi piccoli bronzi non si limita alla Campania propria, ma attraverso essa si ripropone alle popolazioni dell'interno sino alla stessa Lucania.

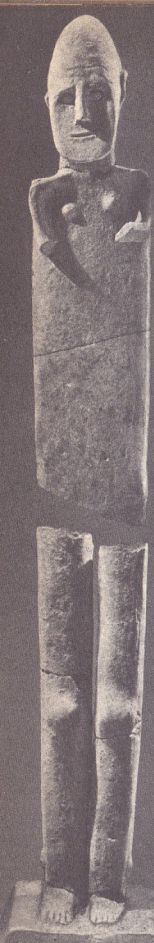
L'influsso greco fu mutuato per rinnovare tradizioni locali, come quelle che Tertulliano (*Apologeticus*, 25, 12 sg.) attribuisce ai Romani dell'età di Numa, che rimasero però sostanzialmente costanti: ma certo la fondazione di culti da parte dei coloni invogliò i Campani a definire i propri, indigeni.

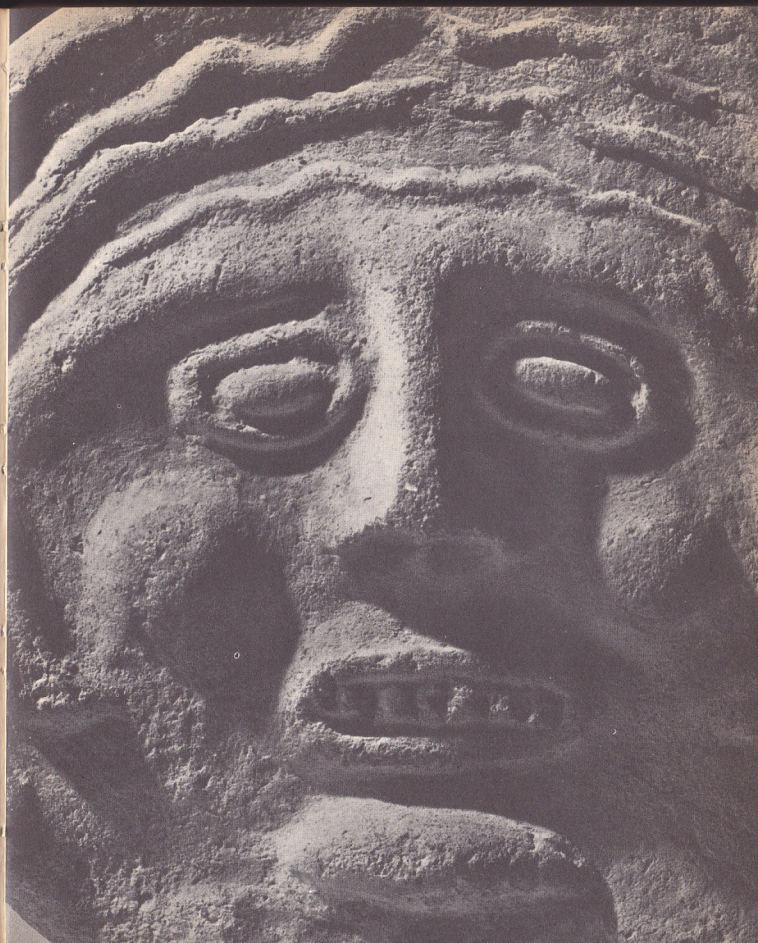
Si vennero cosí ad articolare le aree dei santuari indigeni, nella stessa Capua, a Montecassino, alle foci del Garigliano, a Cales. In questi santuari le popolazioni indigene praticavano il culto e offrivano offerte alle divinità indigene: si tratta di centinaia di « ex voto », quasi tutti fittili, che dovevano essere lavorati forse nei santuari stessi e venduti ai pellegrini durante le feste stagionali.

Non sappiamo neppure se l'attività dei plasticatori fosse esclusiva o se alcuni, piú dotati, occasionalmente si prestassero a preparare gli « ex voto » (tanta l'affinità con le creazioni di panificatori o di fabbricanti di dolciumi). Certo è che i materiali mancano, in generale, di qualsiasi impegno stilistico: e se a volte è possibile risalire attraverso di essi ai monumenti greci dai quali gli artigiani derivano alcune esperienze (monumenti sempre traviati con l'audacia paesana di chi, senza troppe preoccupazioni, si rifà all'arte colta), il piú delle volte si tratta di opere delle quali sarebbe inutile voler definire l'origine culturale.

Si tratta di figure allungate, dalle braccia rachitiche, le gambe lunghissime, il corpo filamentoso, sormontate da teste spiritate, rese sommariamente. In qualche caso l'artigiano si lascia prendere da una vera smania creativa e la materia stessa, l'argilla, sembra prendergli la mano; e si moltiplicano allora i riccioli e le incisioni con una esuberanza ed una mancanza di misura assolutamente inconsuete al mondo classico.

Il confronto con i coloni impose anche la costruzione di edifici per il culto, dai larghi spioventi, bassi e pesanti. Per decorare questi edifici, i Campani, sempre rifacendosi ai modelli coloniali, produssero antefisse con Gorgoni (intere o ridotte solo al volto mostruoso); con donne che trattengono uccelli (forse ad imitazione di immagini di Artemide), donne in fuga; tutto un repertorio del quale a mala pena, evidentemente, si comprendeva il significato. I lineamenti sembrano navigare casualmente sulla massa dell'argilla, i volti aprirsi in superficie per essere meglio intesi dallo spettatore; e le varie parti del corpo non sono complementari al fine della restituzione organica e articolata delle figure, ma spesso sono solo spunto disegnativo per una esercitazione ben lontana dal risultato organico dei prototipi dai quali derivano.

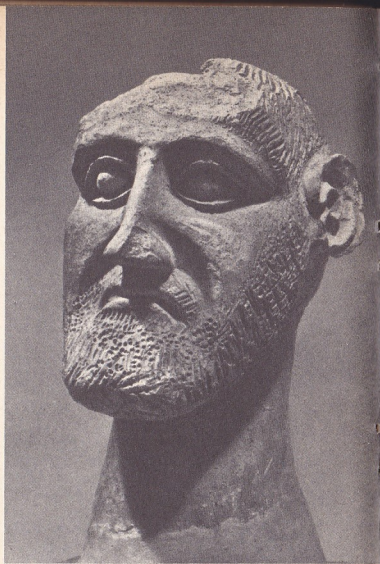
Quando, forse nella seconda metà del VI secolo, la Campania fu assorbita nell'orbita culturale etrusca, i motivi indigeni ebbero un ulteriore spunto da iconografie meglio definite: le antefisse si arricchiscono di un nimbo, le figure sembrano piú articolate, sia pure nel panorama di un'assoluta insufficienza formale; da Capua queste iconografie dilagarono verso tutta l'Italia centro-meridionale (come posson testimoniare, ad esempio, alcuni esemplari rinvenuti a Lucera). Durante il VI secolo, e in parte

142. Cuma. Antefissa: Gorgone in fuga (VI sec.). Berlino, Musei Statali.

◄ *141. Foci del Garigliano. Lunga figura votiva (VI sec. ?). Napoli, Museo Nazionale.*
143. Santa Maria Capua Vetere. Testa di Gorgone (V sec.). Capua, Museo. ►

145. Santa Maria Capua Vetere. Statua votiva di donna con un infante (V-IV sec.). Capua, Museo Campano.

del V, Capua dovè avere importanza sempre maggiore.

A questo periodo risalgono le prime delle cosiddette « madri », dedicate in gran numero in un santuario nei pressi della città.

Si tratta di figure di donne sedute, con uno o piú bambini in braccio, scolpite nel tufo. Un'iconografia analoga era caratteristica dell'Italia meridionale e della Sicilia: si pensi all'esemplare di Megara; ma in questo caso il rendimento è certo piú rozzo.

146. *Calvi (Caserta). Testa votiva (V sec.). Napoli. Mus. Naz.*

147. *Santa Maria Capua Vetere. Testa votiva (IV-III sec.). Capua.*

Le prime, quanto a cronologia, di queste sculture, sono intagliate in blocchi di tufo, dei quali mantengono i volumi: si tratta di figure schematiche, appena enunciate. Ma ben presto le statue si fanno sempre piú complesse: i bambini, prima rappresentati da soli insieme alla madre, si moltiplicano, a ricordare i molti parti, aperti a ventaglio sulle braccia, testimonianza carnale di ricchezza.

Evidentemente le statue erano offerte dalle donne di Capua, dopo i parti, alla divinità che le aveva assistite in quell'occasione. L'occasione, il senso terreno di una vita che per le donne si calcola dal numero dei figli, è la testimonianza ulteriore di una civiltà contadina, attaccata alla terra.

A Capua non mancano terracotte di tipo grecizzato, durante il VI e il V secolo, ma esse testimoniano solo l'adozione formale di una civiltà della quale sono recepiti gli elementi piú esteriori.

Dai dintorni di Capua, probabilmente da un santuario nei pressi di una sorgente, proviene una testa di terracotta di gusto assolutamente indigeno, forse del V secolo. Ogni ricordo del mondo classico scompare in un'opera nella quale l'artigiano sembra

149-150. Cuma. Moneta (didrachme): testa femminile-iscrizione (420-400). Napoli, Museo Nazionale.

compiacersi solo dell'uso della materia; la massa dei capelli è ottenuta con pezzetti sovrapposti di argilla; grumi schiacciati di argilla sono usati per rendere la barba; le palpebre e le sopracciglia sono lavorate a stecca. Ma l'impegno artigiano non riesce a superare l'insipienza formale.

Dall'inizio del V secolo l'influsso greco divenne sempre piú debole in Campania, e questo rappresentò una crisi molto notevole. Le popolazioni campane che non avevano assimilato gli elementi formali del mondo classico, quando essi non verranno continuamente riproposti, si troveranno praticamente senza scuole e senza tradizioni artistiche, pronte a ricadere nella casualità e nell'episodicità.

È questo d'altra parte il limite, non solo della produzione della Campania, bensí di tutta la produzione artistica dell'Italia prima della soluzione delle guerre sociali, all'inizio del I secolo a.C.

Gli artigiani della Sicilia, della Magna Grecia e ancor piú quelli italici, riprendono motivi della grande tradizione della cultura figurativa greca, ma ne interpretano i motivi formali piú esteriori senza ricrearne il contenuto stilistico

Per questo, se si escludono poche opere etrusche, quelle rinvenute in Italia generalmente non raggiungono una vera compiutezza formale.

PARTE TERZA

L'Etruria arcaica

1.

L'Etruria arcaica

In questi ultimi anni gli Etruschi e la loro arte sono venuti di moda. Questo complica le cose, perché, oltre a cercare di chiarire un problema storico tuttora pieno di incognite, occorre cercare di allontanare alcune opinioni sbagliate che si sono diffuse nella comune conversazione. Il pittore Campigli, al quale si diceva (con scarsa ragione) che nelle sue opere si trovava una ispirazione dall'arte etrusca, rispose che la parola « etrusco » ha oggi tanto fascino, che la si usa per tutto quello che si capisce poco. È un'osservazione molto giusta. Perdura, infatti, attorno agli Etruschi un alone di « mistero » attentamente coltivato. Questo ha favorito una quantità di ipotesi e di affermazioni del tutto fantasiose e inconsistenti. Il famoso scrittore inglese D. H. Lawrence è stato, per parte sua, responsabile di un'interpretazione vitalistica della civiltà etrusca, la cui fantasiosità dal punto di vista storico non toglie nulla alla bellezza delle sue pagine. Queste restano una fantasia letteraria nella quale possiamo provare compiacimento, ma non in questa sede. È importante chiarire anche un'altra cosa: che in questo testo noi cerchiamo di dare una valutazione storica dell'arte etrusca, e cioè di seguire e intendere il processo della sua formazione nel suo tempo e nel quadro della cultura artistica degli altri popoli italici e greci di quel tempo. La nostra è dunque una posizione di critica storica, ben diversa da chi si ponga dinanzi a un'opera dell'arte etrusca soltanto per inserirla nel proprio personale museo immaginario, per ricevere e descrivere le sensazioni che essa dà a noi moderni e ignorare volutamente o istintivamente quello che quell'opera significava nel contesto dello sviluppo dell'arte antica e quanto in essa era prodotto di una tradizione di mestiere e quanto dovuto alla sensibilità personale dell'artigiano che l'aveva eseguita. Cercheremo dunque di comprendere qualcosa iniziando da una serie di osservazioni dei fatti, ma non affronteremo il problema di ciò che queste forme artistiche possono suggerire indipendentemente dal tempo e dal luogo nel quale furono realizzate, come espressione di un rapporto fra l'uomo, la realtà e l'immaginazione.

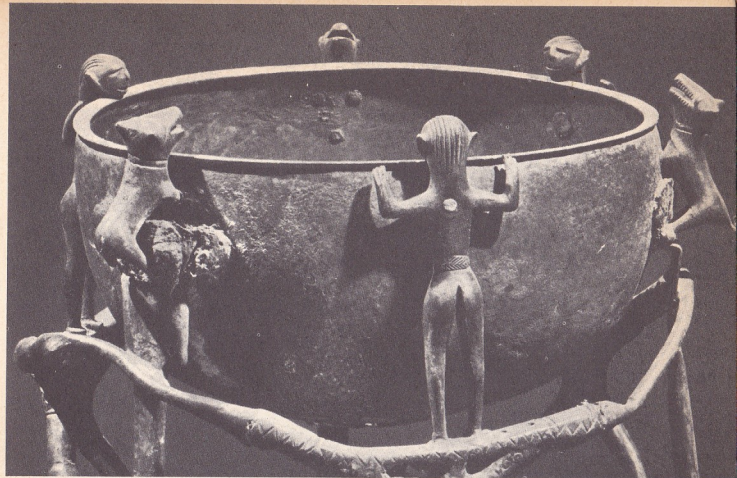
Nel capitolo della protostoria abbiamo intravisto quante sollecitazioni culturali giungevano sulle coste tirreniche dell'Italia e penetravano nell'interno fin dall'età piú

152. Palestrina, tomba Bernardini. Coppa d'argento dorato (660-650). Roma, Villa Giulia.

remote. Ma dopo la colonizzazione greca dell'Italia meridionale (che, significativamente, non si spinse piú a nord di Cuma), quelle sollecitazioni divennero piú intense e piú ricche, tanto da determinare una fase culturale del tutto nuova, alla quale è stato dato il nome di « orientalizzante ». Il salto di qualità da un punto di vista economico, sociale e artistico è stupefacente.

Praeneste, che oggi si chiama Palestrina, a 42 chilometri da Roma, era una città latina situata sul declivio di una montagna, dinanzi alla quale si apre una pianura, principale via di scorrimento fra l'Etruria e la Campania. Nei tempi piú antichi, nel VII secolo, era una città certamente piú ricca di Roma. Solo alla metà del quarto secolo a.C. Roma diverrà abbastanza forte e importante da stringere con Praeneste un'alleanza a parità di condizioni, anche se già nel VI secolo l'aveva raggiunta in ricchezza. Nei pressi di Palestrina furono scoperte nel secolo scorso, purtroppo con scavi disordinati, varie tombe di carattere etrusco, tra le quali due principesche, le tombe « Bernardini » e « Barberini ». Queste tombe presentavano una ricchezza straordinaria di oggetti che erano stati sepolti insieme ai defunti. A Roma, due secoli dopo, la *Legge delle XII Tavole* vieterà di lasciare ai morti oggetti d'oro. Con i loro corredi esse danno un'idea abbastanza completa della cultura artistica della quale usufruivano le grandi famiglie dominanti di questo tempo. I confronti con altri mate-

riali ci consentono di affermare che non si trattava di una cultura artistica laziale, ma estrusca, e che essa si diffondeva dalle città dell'Etruria meridionale al Lazio e all'Etruria centrale: per la tomba Bernardini si ha la prova epigrafica che apparteneva a un principe etrusco della città latina di Praeneste.

La datazione di questi materiali è stata sovente in discussione tra gli specialisti; noi possiamo accontentarci col dire che essa va collocata fra il 650 e il 640 a.C. (per alcuni studiosi si dovrebbe risalire a prima del 650 e per altri discendere fino al 600). In queste tombe si trovarono alcune coppe d'argento con figurazioni egittizzanti (un « Egitto da Aida » scrisse Randall McIver), fabbricate in ambiente fenicio (vi è anche un'iscrizione fenicia), a Cipro, o in Siria, arrivate attraverso scambi commerciali. Nella tomba Bernardini si trovava anche una piccola tazza rotonda (lebete) in argento, ricoperta da una sottile sfoglia d'oro, alla quale erano stati applicati sei elementi a tutto tondo in forma di serpenti. La decorazione della coppa è condotta a zone sovrapposte

156. Palestrina, tomba Bernardini. Calderone con tripode ornato di figurine umane (660-640). Roma, Villa Giulia.

nelle quali sono figurate scene di caccia, cortei di guerrieri appiedati o a cavallo o su carro di guerra, scene rurali con un uomo che zappa, con un altro che difende la propria mandria dall'assalto di un leone, ecc. Tutto questo repertorio tipicamente fenicio-cipriota è eseguito con grande finezza. Invece le teste di serpente sono eseguite in maniera grossolana e impiantate con rosette sul fregio piú alto, senza riguardo alla sua figurazione. Abbiamo dunque un oggetto che era stato importato e poi modificato in un ambiente artistico assai meno esperto, che dobbiamo supporre locale, e che possiamo riconoscere come etrusco. In entrambe le tombe principesche di Palestrina erano contenuti grandi calderoni di lamina di bronzo ornati da teste di grifo, anch'esse eseguite in lamina sbalzata, e da attacchi per sollevarli, eseguiti in bronzo fuso e finemente cesellato che hanno la forma, del tutto particolare, di figure alate con testa umana. Pezzi analoghi sono stati trovati in Grecia nel grande santuario panellenico di Olimpia e il confronto con essi può far supporre che le teste di grifo di Palestrina siano anche di esecuzione greca. Invece gli attacchi per i manici (« Assurattaschen » dicono gli archeologi tedeschi) sono sicuramente di esecuzione orientale: possono essere stati eseguiti nella Siria settentrionale, o piú probabilmente nell'Urartu, un regno che si stendeva tra la odierna Armenia turca e l'Armenia sovietica. Si può discutere se il montaggio di queste parti ornamentali sui calderoni sia stato effettuato in una officina greca o in Etruria, come sembrerebbe piú probabile per ragioni di praticità e dove sono stati trovati pezzi analoghi. Altro oggetto singolare è un tripode formato

157. Palestrina, tomba Bernardini. Ornamento di un mobile (640-620). Roma, Villa Giulia.

da sottili stanghe di bronzo e di traverse di ferro, che reggono un calderone di non grandi dimensioni. (Un pezzo molto simile è anche fra il materiale della tomba Regolini-Galassi di Caere). Per questo e per altri indizi dobbiamo supporre che Caere sia il centro dal quale questi oggetti erano giunti a Palestrina. Le stanghe del tripode sono ornate in basso da piedi bovini in bronzo fuso e in alto da rozze figurine di cane, che ricordano quelle dei vasi di Campovalano (fig. 115). Attorno al calderone si affacciano tre figure umane, molto schematiche, vestite solo di un perizoma (gli archeologi tedeschi hanno dato loro il nome di « Topfgucker » che è sufficiente a descriverli). Il tipo del tripode a stanghe è nato in Oriente, ma la decorazione con figure umane e con figurine di cane è da ritenersi lavoro locale. Lo spunto alle figurine che guardano verso l'interno potrebbe esser venuto dagli attacchi urartei menzionati sopra. Il modo inorganico col quale sono inserite le figurine di cane sembra proprio di gusto etrusco. Confronti con altri oggetti analoghi ci fanno ritenere infatti sicuramente eseguiti in Etruria due pezzi singolari in bronzo fuso, che vanno interpretati come rivestimenti degli angoli di un mobile in legno (resti di legno sussistono all'interno). Le figurine appartengono a un mondo favoloso, ma avevano probabilmente un significato puramente ornamentale: figurine di cani, di centauri, di uomini con corone di foglie, sostanzialmente piuttosto primitive e accostate senza nessun ritmo compositivo. In zone interne questo gusto si trova ancora nel VI secolo.

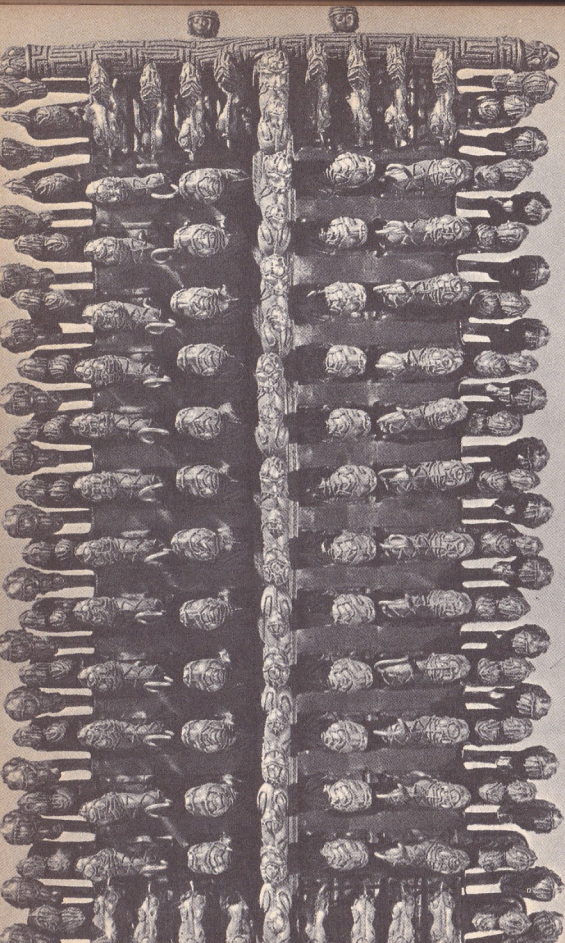
Il frammento di un fermaglio in oro ci pone altri problemi per il confronto con una grande quantità di oreficerie. Questa sua tecnica a granulazione è sicuramente etrusca. L'oggetto era dunque fabbricato in Etruria; ma la serie di anatre levantesi in volo derivano da una iconografia prediletta dall'arte egiziana fin dall'età remota di Amenophis IV (circa 1377-1358 a.C.) che deve essere giunta nel repertorio dell'artigianato etrusco attraverso le coppe « fenicie ». Finalmente, però, abbiamo anche un bicchiere di pura forma greca (*scyphos*), in oro, la cui bellezza sta tutta nella tensione del suo contorno, privo di ornamenti. Evidentemente questa bellezza nella semplicità non era sufficiente per gli Etruschi: sui manici sono perciò state collocate piccole sfingi decorate a graniglia. A parte la decorazione dei manici, il bicchiere ha esattamente la forma di quelli in ceramica fabbricati a Corinto (« protocorinzi ») tra 650 e 625 a.C. e che si esportavano anche in Etruria, ornati soltanto da sottili linee di vernice bruna e che, a loro volta, avevano preso la forma di esemplari metallici. Identiche sfingi le troviamo in altre oreficerie, sicuramente fabbricate in Etruria, in questi stessi corredi tombali. Si pone perciò l'alternativa, se il bicchiere in questione sia stato eseguito da un artigiano greco che lavorasse in un'officina etrusca o da un etrusco che abbia imitato in oro un vaso greco di ceramica. Non possiamo decidere, anche se

158. Palestrina, tomba Bernardini. Fermaglio di cintura (640-620). Roma, Villa Giulia.

159. Palestrina, tomba Bernardini. Tazza d'oro (640-620). Roma, Villa Giulia.

personalmente crediamo alla frequente presenza di artigiani greci nelle officine etrusche. Gli oggetti che abbiamo qui descritti sono una piccola parte di quelli trovati in questa sola tomba (vedi elenco nella parte *Documentazione*). Essi ci mostrano quale fu e quale rimase, accanto alle importazioni, la problematica di fondo di tutta questa produzione etrusca di oggetti di lusso per una clientela di élite: adattamento di repertori stranieri a un gusto locale meno raffinato; imitazione piú o meno riuscita di oggetti di importazione greca; creazione, da spunti esterni, di forme proprie alquanto barbariche, ma espressive.

L'altra tomba, detta « Barberini », conferma questi aspetti. Tra gli oggetti piú inconsueti è da notare un bacile ornato a rilievo molto alto ottenuto a sbalzo. In modo alquanto grossolano il bacile è congiunto con tre gambe, anch'esse in lamina di bronzo. Il modo di adattare le gambe al recipiente si trova in altri oggetti piú modesti, certamente eseguiti localmente; ma la decorazione del bacile è del tutto singolare. Vi sono rappresentate sei figure favolose, una specie di « sirene » con grossa testa femminile e capigliatura a parrucca sopra un lungo collo al quale si innestano braccia in forma di ali, e poi lunghe gambe, che posano i piedi sopra teste di toro, congiunte tra loro da elementi vegetali. Il rilievo, ottenuto a sbalzo, è molto forte e le figure sono ritoccate finemente a bulino nei dettagli interni. Un oggetto con decorazione assai simile è stato trovato in frammenti nella necropoli del Ceramico ad Atene e, piú recente-

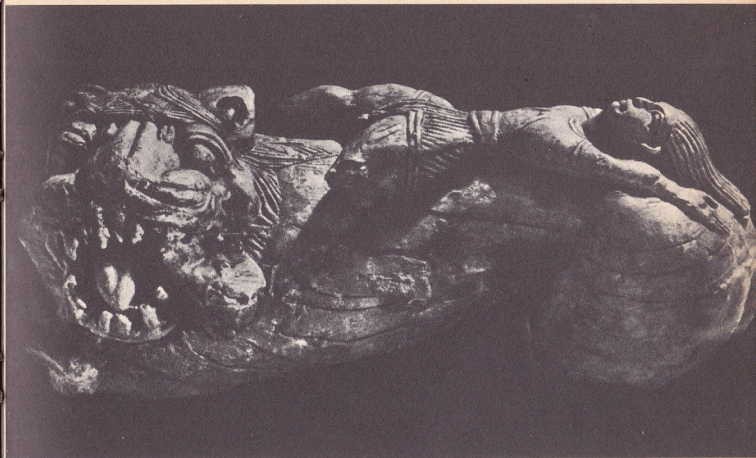
160. Palestrina, tomba Barberini. Bacile con figure di « sirene » (c. 680). Roma, Villa Giulia.

162. Palestrina, tomba Barberini. Particolare della placca d'oro. Roma, Villa Giulia.

mente a Olimpia, che, posto a confronto, si rivela come un pezzo originale importato dall'ambiente Ittita (Siria settentrionale), mentre i pezzi di Atene e di Palestrina si dimostrano imitazioni locali fabbricate probabilmente verso il 680 a.C.

Un altro grande pezzo di oreficeria (del tutto analogo a un altro della tomba Bernardini, che è solo un poco piú piccolo) ci dà un esempio di grande capacità tecnica, di assimilazione del repertorio figurativo orientalizzante, ma di scarsa capacità o, meglio, di indifferenza per una composizione che avesse un nesso organico: la grande placca in lamina d'oro, montata sopra una solida piastra di bronzo, tutta coperta di figurine di animali favolosi densamente allineate l'una accanto all'altra. Le figurine sono 130: leoni alati, chimere, sfingi, in lamina d'oro con i particolari del disegno interno eseguito a granulazione. L'oggetto era forse un ornamento da portare sul petto; oppure soltanto una preziosa offerta al morto. Sulla tecnica della granulazione d'oro

◄ *161. Palestrina, tomba Barberini. Placca d'oro con figurine di animali (640-620). Roma, Villa Giulia.*

163. Etruria. Pendaglio a testa di Acheloo (VI sec.). Parigi, Museo del Louvre.

164. Palestrina, tomba Barberini. Manico di flabello (640-620). Roma, Villa Giulia.

165. Palestrina, tomba Barberini. Ansa di una teca (?) (metà VII sec.). Roma, Villa Giulia.

si discute ancora, sia sul modo di formare le minuscole sfere (ma Benvenuto Cellini, il grande orafo del Rinascimento, lo descrive nel suo trattato sull'Oreficeria, cap. III), sia sul modo di fissare quei grani alla lamina. La tecnica è già nota nel III millennio a.C. (« tesoro di Priamo » trovato a Troia II) e ancora in Egitto durante la XII dinastia e poi nell'età minoica a Creta e nella Grecia di età geometrica e orientalizzante.

Ma in Etruria questa tecnica ha piú lunga durata e diviene piú sottile, i granuli piú minuti, quasi un pulviscolo d'oro col quale vengono disegnate figure sul fondo liscio o sottolineati particolari in modo da creare una bicromia di effetto ornamentale.

In tutte queste tombe dell'età orientalizzante si trovano oggetti in avorio. La materia prima dà conferma, anch'essa, dei contatti commerciali con l'Oriente; d'altra parte, pezzi di avorio grezzo trovati a Vetulonia dimostrano che vi era una lavorazione locale. Anche in questo caso è da supporre che artigiani stranieri abbiano formato artigiani etruschi e abbiano fornito loro una tecnica e dei modelli. Cosí si spiega l'incerta attribuzione di oggetti come il leone che ha sul dorso una figura umana della quale tiene in bocca una gamba e che doveva essere il manico di una cassetta d'avorio. I competenti d'arte etrusca propendono per assegnare questo pezzo all'arte siriana;

6. *Murlo (Siena). Part. di una lastra fittile.*

167. *Marsiliana d'Albegna (Grosseto). Manico di flabello. Firenze, Mus. Arch.*

ma i competenti d'arte orientale sono concordi nel negarlo decisamente.

Frammenti di figure simili si sono trovati anche in altre tombe etrusche; uno anche nella tomba Bernardini. Nella stessa tomba Barberini si trovarono diversi oggetti d'avorio in forma di braccio umano (quello meglio conservato ha integra anche la mano) che costituivano manici per flabelli di varia grandezza. (Come erano questi

168. *Marsiliana d'Albegna (Grosseto). Pettine (c. 650). Firenze,*

flabelli lo si può vedere dal disegno di una lastra architettonica di Poggio Civitate, fig. 166). Nella decorazione si mescolano figure del repertorio della ceramica greca e altre del repertorio ciprioto-fenicio. Questa commistione fa assegnare i pezzi all'artigianato etrusco. Altri manici di flabello provengono da Marsiliana d'Albegna, località nel centro dell'Etruria in connessione con Vetulonia. Questi terminano a disco con una figurina di cane a tutto tondo sul disco superiore e due figurine umane, maschili, a rilievo nel disco inferiore, rannicchiate nell'atto di conficcare un pugnale nei fianchi di un leone ai lati del quale sono disposte. Anche in questo caso abbiamo elementi di repertorio accostati senza alcun nesso logico: e questo è tipicamente etrusco. La tomba di Marsiliana, nella quale furono trovati, era del tipo « a circolo », una fossa, cioè, costituente il sepolcro, circondata a una certa distanza da un circolo di pietre confitte nel terreno, che ci riporta a usi molto piú antichi. In questa tomba (detta « circolo degli avori », databile al 630-610 a.C.) vi erano molti altri oggetti d'avorio: un pettine, probabilmente troppo delicato per essere veramente usato, con figurine di felini a tutto tondo e protomi di grifi, sfingi e altri animali a rilievo sul cui manico si attaccava una sottile catenina d'argento. In questa stessa tomba, oltre a una statuetta femminile nuda, d'avorio, con la mano sinistra al seno, di significato cultuale, trovata coperta di una foglia d'oro, fu rinvenuta anche una tavoletta rettangolare

169. Lazio. Calamaio (?) con alfabeto etrusco. New York.

170. Cerveteri. Bracciale. Vaticano, Museo Etrusco Gregoriano.

d'avorio, con un manico a teste di leone, che poteva essere appesa alla cintura e che serviva per scrivere. L'orlo rilevato, che permetteva di riempirla di uno strato di cera sul quale si potevano tracciare le lettere, reca un alfabeto di 26 segni scritto da destra a sinistra. I segni appartengono all'alfabeto greco « occidentale », molto simile (ma non identico) all'alfabeto usato nella colonia calcidese di Cuma. Da questa località probabilmente gli Etruschi derivarono la scrittura. Da tale circostanza deriva il fatto che le iscrizioni etrusche sono per noi perfettamente leggibili, anche se non conosciamo la lingua. Nella tavoletta di Marsiliana si trovano anche dei segni che gli Etruschi non adottarono praticamente mai. Si trattava, dunque, di un alfabeto da servire di modello a chi usava la tavoletta. Un poco piú tardo (fine VII - inizio VI secolo) è l'alfabeto inciso sopra un piccolo vaso a forma di galletto (un calamaio?) proveniente dalla zona di Viterbo. La tavoletta di Marsiliana fu certamente usata e non ebbe funzione di amuleto. Anche il vasetto di Viterbo ebbe un uso pratico. Nel suo aspetto richiama le forme animali care alla decorazione plastica della ceramica locale dell'VIII - VII secolo.

Anche a Caere fu trovata una grande tomba principesca con materiali analoghi a quelli delle due tombe di Palestrina. Essa ha una forma particolare (v. *Documentazione*): un corridoio rivestito di pietra, con soffitto a spioventi e due camere ovali, il tutto coperto da un largo tumulo. La tomba prese il nome degli scopritori Regolini-

171. Cerveteri, tomba Regolini-Galassi. Grande fibula a disco (670-650). Vaticano, Museo Etrusco Gregoriano.

Galassi. In essa erano deposti tre morti, fra i quali una donna. Oltre a gioielli in oro, oggetti in avorio e tripodi con lebeti in bronzo, vi erano dei mobili (un sedile, un letto), in legno rivestito di lamine di bronzo, e un carro. Si è tentato di ricostruire alcuni di questi mobili (Musei Vaticani), ma il risultato non è molto sicuro. Anche qui, come nelle due tombe di Palestrina, si hanno oggetti di varia provenienza, importati dal

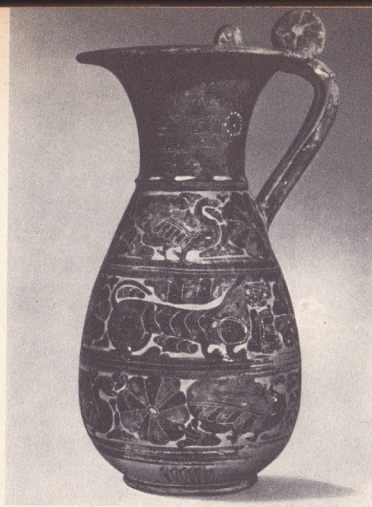
commercio con il Mediterraneo orientale. Si ha, in misura ancor maggiore, la testimonianza che oggetti preziosi venivano fabbricati in Etruria, decorandoli con motivi orientali. Ma questi motivi di repertorio vengono usati staccati uno dall'altro, senza nessuna ricerca compositiva, contrariamente a quanto avveniva sui pezzi originali. Lo si vede bene nella grande fibula a placca, di una forma che era tipicamente locale nell'alta valle tiberina, ornata di figurine orientali di leoni che hanno solo funzione riempitiva. Anche nelle suntuose armille, in lamina d'oro lavorate a sbalzo e contornate di finissima granulazione, vediamo motivi orientali: figurine femminili con lungo abito, tra fusti di palma e figure femminili tra due leoni che vengono trafitti da figure maschili, come nell'avorio di Marsiliana.

A Vulci, in una tomba arcaica (detta « grotta di Iside ») fu trovata una statuetta, databile fra il 570 e il 550 a.C., nella quale l'artista etrusco ha mescolato le proprie esperienze (che possiamo riconoscere come dovute a modelli peloponnesiaci, ionici, attici e anche di altre provenienze), in uno stile che ha ancora qualche ricordo della fase « dedalica » della scultura greca. Questo ci dice che l'officina vulcente che la produsse era aperta al contatto con tutti i prodotti dell'arte greca e che li rielaborava raggiungendo, in questo caso, una sua unità formale propria. E questo è il massimo di indipendenza e di originalità che possiamo chiedere a un artista etrusco di questa età e, del resto, supera l'orizzonte coloniale della produzione indigena nella Magna Grecia.

In quella stessa tomba furono trovati scarabei egiziani e uova di struzzo decorate. Se ne sono trovate come oggetti esotici di ornamento in diverse necropoli dell'Etruria meridionale e anche a Roma nel Foro Boario, frutto del commercio sirio-cipriota o cicladico-greco orientale (elenco in M. Torelli, « Studi Etruschi », 33, 1965).

Con gli esempi qui addotti, abbiamo dunque potuto constatare l'enorme salto qualitativo che separa le grandi tombe del VII secolo da quelle, cosí modeste, di un secolo prima, il loro orizzonte ancora agricolo-pastorale e, dal punto di vista dell'arte, ancora « primitivo », nonostante che contatti commerciali esterni fossero già constatabili. Era questo « salto » che aveva fatto pensare all'arrivo di un nuovo popolo — gli Etruschi —, in questo tempo. Ma il salto è piú apparente che reale. Se invece di prendere in esame queste tombe principesche di Palestrina, avessimo osservata una lunga serie di tombe della necropoli di Tarquinia o di altre necropoli etrusche, avremmo potuto constatare come l'apporto di oggetti orientali e « orientalizzanti » si inserisce in un quadro culturale che non presenta nessuna alterazione sostanziale, ma solo un progressivo arricchimento. Tra l'VIII e il VII secolo, con lo stabilirsi di coloni greci nell'Italia meridionale si erano aperti piú larghi orizzonti commerciali, che produssero, evidentemente, rapide e straordinarie ricchezze per i gruppi aristocratici, proprietari di terre e di miniere, interessati al possesso d'oggetti di lusso. È cosí che si pone la problematica storica e culturale del sorgere di un'arte etrusca. Abbiamo constatato che alcuni oggetti erano stati importati dal Mediterraneo orientale, altri dalla Grecia e la maggior parte eseguiti sicuramente in Etruria con le caratteristiche di quello stile che viene detto « orientalizzante ». Questo è uno stile diffuso, nello stesso tempo, in tutte le officine dell'artigianato artistico della Grecia. Giungendo in Grecia, il repertorio

figurativo orientale era stato profondamente trasformato, acquistava una precisa eleganza e una organicità che sono gli elementi strutturali dell'arte e della civiltà dei Greci. Nulla di simile in Etruria: il repertorio viene acquisito e usato in modo disordinato e piuttosto sciatto.

Da un punto di vista storico-artistico si tratta però di tentare di comprendere come in Etruria una cultura artistica si sia costituita e abbia dato vita a una forma particolare. Attraverso una distinzione in quattro fasi, che vanno dal « villanoviano » iniziale all'« orientalizzante », si è da tempo potuto stabilire (M. Pallottino, 1939) che in queste transizioni di fasi culturali una particolare rilevanza spetta ai centri di Caere, Tarquinia e Vulci. Dato il particolarismo delle città etrusche e il loro diverso sviluppo, cercheremo in questo capitolo di seguire lo svolgimento artistico regionalmente, considerando i vari centri secondo la loro distribuzione geografica. Purtroppo gli studi preparatori di analisi dettagliate, che dovrebbero consentire un disegno storico piú articolato, mancano ancora in gran parte. Cosa piú grave, in passato e ancora negli anni piú recenti, con scavi caotici e casuali nelle necropoli etrusche condotti al di fuori di ogni pianificazione scientifica, quale pure dovrebbe oggi esser alla base di ogni ricerca, e spesso non seguiti da pubblicazioni critiche, sono andati dispersi e resi inutilizzabili dati che avrebbero potuto esser preziosi e forse risolutivi. Ci sembra tuttavia di poter affermare, in base ad alcune osservazioni (ora confermate dalla recentissima scoperta della presenza di un santuario greco nel porto di Tarquinia, a Graviscae) che nella seconda metà del VII secolo (circa 650-600 a.C.), oltre alle importazioni, ció che deve aver dato impulso particolare al costituirsi di una cultura figurativa in Etruria, è stato l'insediarsi di artigiani greci. Tra questi erano presenti in particolare i vasai, che eseguivano e decoravano ceramiche portando con sé un patrimonio figurativo e formale che, non rinnovato, andava rapidamente deteriorandosi nella sua qualità.

175. Etruria Laziale. Imitazione di una olpe corinzia. Firenze.

Le poche individualità artistiche che finora si son potute circoscrivere nel campo della ceramica mostrano, in alcuni casi, caratteristiche tali da ritenerle in possesso di un patrimonio formale greco-orientale (ionico) che palesa influssi corinzi e, in alcuni casi, anche sicelioti. Si può pensare in questi casi che artigiani, partiti dalla Grecia, si siano soffermati in Sicilia e poi abbiano aperto un'officina in Etruria, dove certamente si saranno valsi di maestranze locali, le quali portarono rapidamente e un'alterazione delle forme originarie, che non erano da esse intese nel loro valore semantico. Mentre in Sicilia e nell'Italia meridionale questi artigiani locali non produssero in età arcaica altro che un'arte coloniale (tranne che in Puglia) qui in Etruria si sviluppa un artigianato artistico di grande rilevanza e con caratteristiche originali. In certi casi, accanto alle importazioni di vasi da Corinto, officine etrusche ne producono imitazioni.

Di questi pittori greci stabilitisi in Etruria, di uno solo, il piú antico, si conosce il nome, perché un suo vaso (un cratere trovato a Cerveteri) porta la firma *Aristonothos* in caratteri greci. Nel caso del « Pittore delle Rondini », che è a sua volta il piú antico del gruppo che ha poi maggiore continuità locale, il confronto con vasi simili prodotti in Grecia, quali le coppe fabbricate nell'isola di Chio trovate anch'esse a Vulci (Museo di Würzburg: v. Grecia arcaica, fig. 41) mostra la povertà e l'incertezza nel disegno, l'alterazione penosa della forma stessa del vaso che caratterizzano questo artigiano,

177. Cerveteri. Cratere firmato da Aristonothos: Battaglia navale (c. 650). Roma, Palazzo dei Conservatori.

probabilmente etrusco. Se invece si trattava di un greco (come è stato proposto da A. Giuliano) si deve veramente dar ragione a quegli scrittori antichi, che erano i peggiori quei cittadini che emigravano nelle colonie.

Nel caso di Aristonothos non si tratta piú dell'accostamento di motivi di repertorio, ma della raffigurazione, da un lato, di un episodio dell'Odissea, l'accecamento di Polifemo, dall'altro di un combattimento fra una nave con armati e una nave da trasporto: un atto di pirateria, si direbbe. Il vaso ha dunque il carattere di un'opera piú individuale e porta perciò la firma dell'artista. Il suo nome è greco e i caratteri della sua pittura presentano senza dubbio connessioni con la ceramica « protoattica » della prima metà del VII secolo. Ma la vernice, la qualità della terracotta, la forma stessa del vaso non ne consentono l'assegnazione a nessuna delle fabbriche conosciute di ceramica greca. Era stato già proposto (P. Ducati, « Mélanges d'Arch. », 31, 1911) di attribuirlo a un artigiano greco, emigrato a Cuma; ma un'analisi di grande finezza ha proposto di riconoscervi un ateniese emigrato prima in Sicilia e poi a Caere (B. Schweitzer, « Röm. Mitt. », 62, 1955) per giustificare talune somiglianze con vasi della necropoli del Fusco a Siracusa. L'ipotesi di una fabbricazione locale, a Caere, viene adesso rafforzata dall'esistenza di un altro vaso (ancora non studiato, al Museo di Cerveteri, dalla Tomba 279 di Monte Abatone), con una coppia umana, cavalli e altri animali, dipinto con scorretta disinvoltura e certamente, come rivela la sua forma, di fabbrica locale. Questo vaso rappresenta quasi un predecessore del vaso di Aristo-

nothos e, con altri pezzi della necropoli di Bufolareccia, mostra un contatto con la produzione protoattica. A Caere, del resto, è stato trovato un frammento di vaso del « Pittore di Netos », un maestro protoattico; ma anche vasi fabbricati a Sparta (laconici) e a Rodi.

L'importazione di vasi corinzi dal primo quarto del VII alla metà del VI secolo è piú numerosa a Vulci e a Caere che in altri centri, dove si trovavano piú spesso le imitazioni. Ad alcuni di questi ceramografi sono stati dati nomi convenzionali: il « Pittore dei Rosoni », il « Pittore della Sfinge barbuta », il « Pittore delle code intrecciate », il « Mingor Painter », ecc.

Le imitazioni della ceramica corinzia sono state di recente riconosciute in una serie di vasi che si possono senz'altro attribuire a una fabbrica di Vulci che esportava, oltre che in tutta l'Etruria meridionale, anche a Roma, come testimoniano trovamenti dell'area piú antica del Foro Boario e del Foro Romano, nel Lazio (Satrico), nell'Italia meridionale e persino a Cartagine (G. Colonna, « Studi Etruschi », 29, 1961).

Quest'espansione commerciale avviene nella fase finale della produzione e contemporaneamente sono testimoniate pitture parietali (di tombe, purtroppo non piú documentabili graficamente) in stile analogo. Queste osservazioni permettono di intravedere una particolare situazione commerciale e politica di Vulci anche in rapporto a Roma. Si chiarisce anche la circostanza per cui è stata la vasta necropoli di Vulci (purtroppo saccheggiata da Luciano Bonaparte principe di Canino nel secondo quarto del secolo scorso e tuttora non scavata scientificamente) a riempire i musei delle capitali europee di vasi dipinti delle piú eccellenti fabbriche greche. Al monopolio commerciale di Corinto si sostituirà poi, dalla metà del VI, quello di Atene.

L'immensa necropoli di Caere (v. *Documentazione*) dimostra di essersi ben presto, almeno dal VI secolo in poi, sviluppata secondo criteri regolatori di tipo urbanistico. Essa presenta una grande varietà di tipi tombali: non solo tumuli, ma anche tombe

178. Cerveteri. Pitt. dei Rosoni. Cratere. Parigi, Louvre.

179. Bisenzio. Coppa della bottega di Vulci. Roma, Villa Giulia.

180. Cerveteri. Statuetta di antenato (c. 600). Londra, British Museum.

181. Cerveteri. « Lastre Boccanera »: Consulto di un sacerdote. (550-530). Londra, British Museum.

scavate e intagliate nella roccia tufacea o costruite con blocchetti della stessa roccia, lungo vie sepolcrali incrociantesi ad angolo retto. Le tombe piú importanti hanno, nei loro vani, disposizioni che imitano l'interno di una casa, con porte, letti funebri, sedili. Una tomba presentava otto sedili; su cinque di questi erano poste statuette in terracotta maschili e femminili, databili prima del 600 a.C., tra le piú arcaiche documentazioni, quindi, della plastica etrusca. Se le considerassimo da un punto di vista puramente etnografico, esse si porrebbero al livello tecnico delle terracotte della civiltà precolombiana Maya fra il IX e l'XI secolo d.C. Riferite al loro tempo e al loro ambiente, esse documentano l'assorbimento di forme greco-ioniche, ma queste sono trasformate in una coerente immagine, diversa per proporzioni e, nelle forme tese, come gonfiate dall'interno, tipicamente ceramiche, queste statuette hanno una parentela strutturale con le ceramiche dell'età protostorica. Altre tombe erano decorate, nella camera interna, da un fregio costituito da lastre di terracotta recanti pitture, una tecnica che precede la pittura ad affresco sulla parete di tufo preparata con un leggero strato di

182. Veio. Antefissa del tempio piú antico (c. 575). Roma, Villa Giulia.

argilla e di calce. Plinio il Vecchio ci dice che al suo tempo esistevano ancora a Caere pitture che venivano ritenute piú antiche della stessa Roma (*Nat. Hist.*, XXXV, 18).

Questa pittura parietale delle camere tombali avrà un grande sviluppo a Tarquinia, a partire dalla seconda metà del VI secolo e fino in età tarda. La supremazia di Tarquinia, che dall'età villanoviana si protrae senza interruzione all'« orientalizzante », si attenua nella prima metà del VII secolo quando incomincia il grande sviluppo di Caere; poi anche Vulci la superò nella intensità dei commerci e della produzione artistica. Rispetto a questi grandi centri, Veio, il piú prossimo a Roma, presenta uno sviluppo piú limitato dal punto di vista dei commerci. Alcuni autori greci (cfr. Dionigi d'Alicarnasso, II, 55, 5) dicono che Veio possedeva le saline alla foce del Tevere, che diverranno una delle prime ricchezze di Roma, da dove il sale, per la Via Salaria, veniva portato nelle zone montuose interne. Veio si presenta, dopo le osservazioni topografiche di questi ultimi anni (dovute particolarmente alla Scuola Britannica di Roma), come un nodo stradale di notevole importanza al centro di un territorio agricolo inten-

183. Acquarossa (Ferento), tempio. Lastra del fregio: Eracle e il toro cretese (540-525). Viterbo, Museo Civico.

samente bonificato e messo a frutto. Sull'altura detta « Piazza d'Armi » doveva trovarsi il tempio maggiore della dea che i Romani identificarono con Giunone Regina, la cui statua di culto fu portata a Roma dopo la presa e la distruzione della città (Livio, V, 22). Di un piccolo tempio (platea di m 15,35 x 8,07) abbiamo alcuni resti che sono fra le piú antiche terracotte architettoniche (inizi del VI secolo). Le mura della città, in blocchi di tufo e terrapieno, sembrano tarde, erette solo quando la minaccia di Roma si fece pressante (fine V - inizi IV secolo).

Lastre di terracotta con rilievi eseguiti a stampo e poi colorati, formavano un fregio nell'alto degli edifici, al di sotto della gronda a sua volta ornata di teste e di rosette. Le piú antiche di tali lastre presentano chiari influssi dell'arte corinzia e sono databili al secondo e al terzo quarto del VI secolo (Velletri, Poggio Buco, Acquarossa, Poggio Civitate, Murlo).

Tombe dipinte molto arcaiche (tomba Campana, tomba delle Anatre) mostrano anche a Veio connessione con le ceramiche etrusco-corinzie; ma non vi è paragone rispetto alla richezza di Caere e di Vulci. Da Veio (tumulo di Monte Aguzzo) proviene tuttavia il piú importante vaso corinzio della fase piú antica (640-630), la brocca Chigi (*Grecia arcaica*, figg. 30, 31). Veio è famosa nella storia dell'arte per le terrecotte del tempio (di Minerva oracolare, perciò congiunta ad Apollo) in località Portonaccio, fuori della città, che erano state smontate e sepolte in età romana. Queste terracotte, non solo confermano le notizie delle fonti sull'attività di una scuola particolarmente fiorente alla fine del VI secolo, ma dettero per la prima volta (all'inizio degli anni venti di questo secolo) la documentazione di una statuaria etrusca di grandi dimensioni. Non si trattava, infatti, soltanto delle consuete antefisse e delle lastre di rivestimento delle strutture lignee del tempio, ma di statue di grandezza naturale, che erano originariamente collocate sul culmine del tetto. Sulla loro precisa distribuzione è ancora aperta la discussione, ma si è constatato che le basi delle statue corrispondono all'incassatura che sta al sommo di plinti di terracotta ai quali si collegavano lateralmente le tegole di copertura del tetto. Questa sorprendente constatazione (confermata poi anche da altri trovamenti di templi arcaici) introduceva un elemento del

184. Veio, Portonaccio. Statua di Apollo (510-490). Roma, Villa Giulia. ▶

186. Veio, Portonaccio. Testa di Hermes (c. 490). Roma, Villa Giulia.

tutto nuovo, e sconosciuto in Grecia, nell'architettura etrusca. La sommità del tetto sormontata da statue ricorda, come effetto ottico, la copertura delle capanne villanoviane sormontate dal prolungamento della travatura variamente decorato, il piú spesso incurvato a forma di corna. Il famoso Apollo di Veio è la piú notevole di queste statue poste alla sommità del tetto. La sua derivazione da modelli greci è palese, e vi

188. Palestrina. Lastra architettonica: Corteo di divinità (c. 530-520). Roma, Villa Giulia.

si possono riconoscere tanto elementi di stile ionico che di stile attico. Nel primo momento, quando fu scoperto, si pensò all'opera di un greco immigrato. Ma l'impeto del suo muovere il passo e la brutale, quasi animalesca ferocia del suo sorriso sono una genuina espressione del gusto etrusco, che rimane pervaso di elementi primitivi. La sua datazione fra 510 e 490 è convincente. La testa della statua di Hermes, che per il resto è perduta, appare piú vicina ai modelli greci, ma ha la stessa forza dell'Apollo e dei frammenti della eccellente statua di Eracle. Invece la statua di donna con bambino (Latona e Apollo infante? Venere?), dimostra una mano diversa, che si attarda in schemi lievemente piú antichi e che si esprime piú con la forza della sua struttura corporea, con il giuoco ornamentale del panneggio. Ma è, anche questa, un capolavoro della plastica in terracotta, per certi aspetti piú stimolante e piú originale dello stesso Apollo. Siamo piú vicini ai sarcofagi fittili di Caere (v. pp. 171-173).

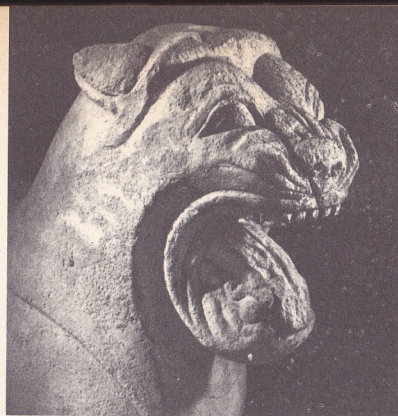
Le città etrusche che presentano un maggior sviluppo economico e artistico, in età piú antica, sono appunto Tarquinia, Caere, Vulci, Veio. Le officine di queste città esportano i loro prodotti nell'Etruria e nel Lazio: anche a Roma, naturalmente, che in quell'età era un centro in rapido sviluppo, ma ancora privo di un suo territorio. La tradizione (non molto chiara per vari rapporti) indica come piú antiche « colonie » di Roma, che sta cercando di costruirsi un territorio, Cori, Segni e Fidenae. Le prime due località controllavano la via verso il territorio dei Volsci e i Monti Lepini e furono probabilmente costituite mediante accordi con la Lega dei popoli Latini. Esse rap-

189. Roma, Palatino. Frammento di antefissa (c. 480). Roma, Antiquarium del Palatino.

presentano una prima espansione di Roma verso sud. Fidene, a nord, corrisponde all'odierno Castel Giubileo, una località oggi raggiunta dalla città moderna di Roma, a 10 km dalla collina del Campidoglio. La collina e il centro abitato di Fidene risulterebbero, dalla tradizione, conquistati nel 435 a.C.; ma ancora nove anni dopo se ne registra una ribellione. Il suo possesso era importante per il libero traffico romano

190. Conca (Satricum). Frammento di antefissa: Satiro e menade (c. 490). Roma, Villa Giulia.

sulla Via Salaria (v. *Roma, L'arte romana nel centro del potere*), e per l'avanzata verso Veio, che fu la prima città etrusca conquistata e distrutta dai Romani. La data tradizionale della conquista è il 396; ma ancora al tempo del poeta Orazio (65-8-a.C.) la riva destra del Tevere, che oggi si dice Trastevere, a Roma veniva chiamata sponda veiente. Roma fiorisce dapprima come centro commerciale e cerca di tagliarsi fuori un territorio a spese degli altri centri latini, verso sud e verso est. La via piú diretta per trasportare da Caere a Palestrina gli oggetti trovati nelle tombe « Bernardini » e « Barberini », passava per Roma. Roma e tutta l'area latina dipendevano artisticamente dai centri etruschi, come dimostrano anche i recenti ritrovamenti di una necropoli corrispondente forse alla città di Politorium distrutta dal re Anco Marzio agli inizi del VII secolo, a 18 km sulla nuova Via Pontina. Sul Palatino, sepolte sotto il futuro palazzo imperiale di Domiziano, si sono trovate terracotte architettoniche di tipo etrusco ma che probabilmente provengono da una fabbrica latina, come le terracotte che ornavano i templi di Palestrina e di Satricum (Conca).

L'unico artista etrusco del quale le fonti letterarie ci conservino il nome è Vulca, perché congiunto con la nuova magnificenza data al massimo tempio di Roma, dove avrebbe eseguito gli acroteri e le statue di culto in terracotta. (I frontoni non portavano ancora, in quel tempo, in Etruria, una decorazione di statue: fino al IV secolo il frontone restò vuoto, con la sola decorazione della testata del trave centrale e, esternamente, gli acroteri: v. *Documentazione*). Numerosissimi sono i templi identificati a Caere e nel suo territorio (che giungeva sino al torrente Mignone, al di là del quale era territorio tarquinese, al lago di Bracciano e al torrente Arrone o forse anche piú a sud, dove confinava con Veio).

192. Vulci, necropoli. Leone. (540-530). Firenze, Museo Archeologico.

A Caere (che sarà l'unica città etrusca ad avere un proprio edificio nel santuario di Delfi) si impiantarono anche artigiani greci in officine proprie o in officine etrusche, dove rapidamente acquisirono elementi locali. Non solo lo attesta la produzione di un particolare tipo di vasi greci (le idrie ceretane, seconda metà del VI secolo), ma la scultura di Caere, che appare in rapporto diretto con Samo e con le colonie ioniche sino agli inizi del V secolo. Dopo il 490 circa, prevale invece l'influsso attico. Una presenza attica nell'Italia meridionale si ha con la fondazione della colonia di Thurii nel 444; ma il contatto prevalente sarà precedente, dato dalla larghissima importazione di ceramica attica in dipendenza della predominanza di Atene nei commerci e con la sempre notevole potenzialità di acquisto da parte delle grandi famiglie etrusche.

A Vulci sono anche testimoniate sculture monumentali che, in forma meno raffinata di quella della statuetta della « grotta di Iside », mostrano la stessa combinazione ed elaborazione di diversi contatti greci, ma anche la loro trasformazione per opera di una sensibilità differente da quella greca. La forma è piú rozza, ma spontanea, e l'espressione ha il riflesso di una vitalità gioiosa e primitiva. Non vi è mai una creazione artistica autonoma, non vi è mai un problema formale sviluppato secondo un principio di interna logica artistica. Vi è, però, una fresca capacità di assorbimento e una disinvoltura tecnica molto piú abili e piú vive di quelle delle altre popolazioni indigene dell'Italia antica; una produzione molto piú ricca, dovuta alle particolari condizioni di una economia fiorente, che fanno dell'arte etrusca il prodotto italico culturalmente piú rilevante dell'età preromana. Si può dire che, durante il VII secolo si esperimenta sugli apporti artistici della Grecia, nel VI secolo si ripetono schemi ormai stabilizzati. Ma quest'arte rimase sempre dipendente da uno spunto iniziale

greco, non ebbe mai una propria consapevolezza estetica e una propria maturità che giungesse a trasformare in stile quelle che erano le sue tendenze spontanee. Quel tanto di rigore stilistico, cioè di coerenza nella scelta formale che la produzione etrusca possiede nell'età arcaica è tutto riflesso dell'arte greca. In ogni momento, accanto al prodotto raffinato e culturalmente aggiornato si può ricadere nell'informe dell'espressione primitiva. E forse proprio a queste sue « debolezze » che si deve il favore che l'arte etrusca ha conosciuto in tempi recenti, interessati alla spontaneità e al primitivismo.

La sua spontaneità è fresca, la sua espressività è immediata, la sua stessa incertezza è vicina a quella del nostro tempo che si trova quasi imbarazzato dinanzi al raffinato e implacabile rigore della forma greca, al suo perfetto e sempre rinnovato equilibrio fra intuizione poetica e razionalità, fra realtà e astrazione, all'assoluta coerenza con la quale, una generazione dopo l'altra, i problemi della forma vengono sviluppati, in Grecia, con calma sicurezza. L'arte etrusca semplifica ogni rapporto formale: il suo Olimpo assume forme piú terrestri, essa risulta sempre profondamente « antiaccademica ».

195. *Pyrgi, tempio B. Frammento della decorazione (c. 490). Roma, Villa Giulia.*

A Vulci è stata riconosciuta anche una fabbrica di tripodi in bronzo, attiva nel VI secolo, tecnicamente molto esperta, nelle cui decorazioni si riconoscono elementi del repertorio dei bronzi laminati e delle pitture di vasi greci. Di questo grande centro commerciale non conosciamo nulla dal punto di vista della storia e degli ordinamenti civili. Possiamo soltanto intuire particolari rapporti del suo ceto mercantile con Cartagine secondo una rotta che toccava la Sardegna, in concorrenza col commercio dei greci (Focei). La città, conquistata dai Romani nel 280 a.C., non ha lasciato quasi nessuna traccia; la sua zona è ancora oggi una delle piú solitarie e soltanto i resti di un castello e di un alto ponte sul torrente Fiora la rendono pittoresca.

La connessione con Cartagine appare viva anche a Caere, non solo per notizie storiche, ma anche per i recenti ritrovamenti, nei resti di un suo santuario famoso, di lamine d'oro con iscrizioni votive in etrusco e in fenicio. Esse sono dedicate alla dea Astarte da Thefarie Velianas, che regnava su Caere da tre anni.

Queste iscrizioni sono da datarsi attorno al 500 a.C. e il santuario si trovava nei pressi del mare, a Pyrgi, dove si sono identificati due templi, uno piú antico (tempio B) e uno piú recente (tempio A), piú grande, a tre celle, databile al 470-460 a.C. Il san-

193. *San Valentino di Marsciano (Perugia). Tripode. (510-500). Monaco di Baviera, Antikensammlung.*

196. Pyrgi, tempio A. Testata di trave del frontone: Leggenda tebana (c. 460). Roma, Villa Giulia.

tuario di Pyrgi, fu poi saccheggiato dalla flotta dei Siracusani nel 384, dista da Caere 13 km. A circa mezza strada (Montetosto) esistono i resti di una grande platea templare, la piú grande segnalata finora in Etruria. Ne è appena stata iniziata l'esplorazione. Si pensava che potesse trattarsi del tempio eretto su consiglio dell'oracolo Delfico per espiare il massacro dei prigionieri dopo la battaglia (circa 540-535 a.C.) di Alalia (Aleria) in Corsica, città di fondazione Focea che disturbava il commercio alleato etrusco-cartaginese. Ma l'esplorazione ha posto in luce un complesso di edifici. Dal primo tempio di Pyrgi proviene un frammento della decorazione (acroterio?), una figura femminile nella quale il motivo arcaico delle lunghe ciocche di capelli sulle spalle e sul petto ha assunto quasi l'aspetto di un elemento del vestiario e la elegante fragilità arcaica è divenuta corporeità carnosa. Dal tempio piú recente, invece, vengono i frammenti di una grande lastra di rivestimento della testata del trave cen-

197. Cerveteri. Sarcofago con coppia di sposi (c. 520). Roma, Villa Giulia.

trale del tetto (*columen*), con una composizione veramente eccezionale per la stratificata collocazione delle figure. Si era pensato si trattasse di un episodio di Gigantomachia, ma si dovrà riconoscervi piuttosto un episodio della leggenda tebana. Numerosi frammenti superstiti attestano l'esistenza di altre due composizioni in rapporto alle testate delle travi minori. Si ha in questo rilievo la piú importante testimonianza dell'arte etrusca corrispondente allo « stile severo » dell'arte greca, arricchita dalle conquiste spaziali e compositive raggiunte attorno al 460 a.C. dalla grande pittura polignotea (G. Colonna, *Arch. Class.* XXI, 1969, pp. 295 sgg. e *Notizie d. Scavi,* 1970).

La grande maestria dei plasticatori di Caere aveva raggiunto finezza particolare nei famosi « sarcofagi » (in realtà urne cinerarie) con una coppia sul letto da convito, dei quali abbiamo due splendidi esemplari (al Louvre e a Villa Giulia). Le forme dell'arcaismo greco sono semplificate e irrigidite, ma anche pervase da una ferma arguzia nei volti e rese piú vive da una straordinaria attenzione data al giuoco delle mani. La parte inferiore del corpo invece si schiaccia e scompare nelle variazioni del panneggio. Sono questi i due poli tra i quali oscilla, senza un criterio decisivo, la plastica

198-200. Cerveteri. Sarcofago con coppia di sposi (c. 510-500). Parigi, Louvre.

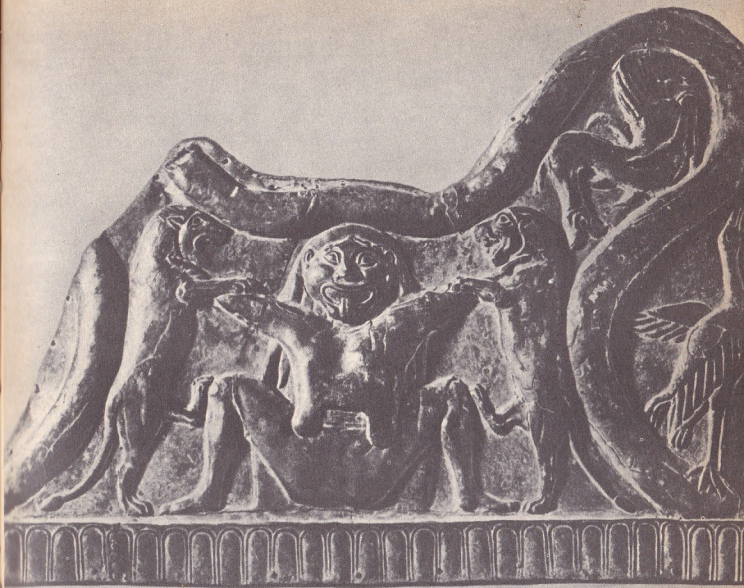
201. Cerveteri. Urnetta a forma di letto funebre (510-500). Parigi, Louvre.

203. Cerveteri. Coperchio di urna cineraria: Donna che versa un profumo (c. 530). Roma, Villa Giulia.

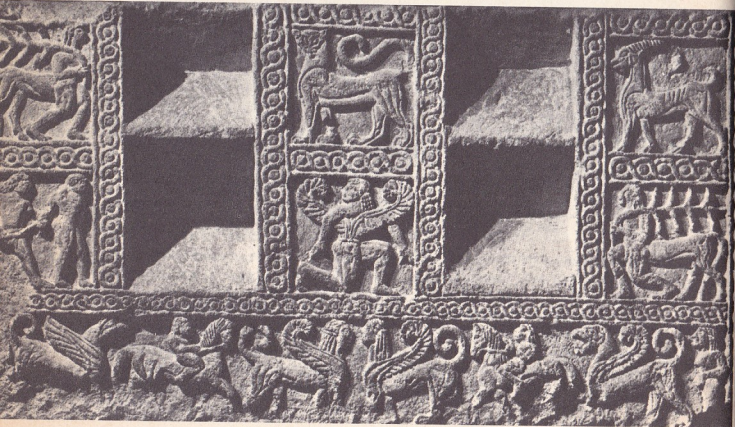
etrusca: una corposità massiccia, quasi cubistica, brutale talvolta, ottenuta anche per mezzo di forme a stampo, oppure una totale assenza di volumi e la riduzione delle forme a motivo ornamentale inorganico. Dei due sarcofagi, quello del Louvre, spesso trascurato per i sospetti prodotti da un antico restauro (soprattutto nella policromia), si rivela a un nuovo esame l'opera piú personale e formalmente superiore.

◄ *202. Cerveteri. Coperchio di urna cineraria (c. 480). Roma, Villa Giulia.*

204. Castel San Mariano (Perugia). Lamina bronzea: Scena mitologica (c. 510). Perugia, Museo Archeologico.

Nella stessa tradizione, vengono prodotte a Caere altre urne per le ceneri dei defunti, documentando come la terracotta fosse divenuta la materia preferita dagli artigiani e dagli artisti etruschi. Uno di questi coperchi di ossuario con la figura di un giovane che nella posizione delle gambe incrociate e del corpo recumbente mostra una precisa derivazione dalle figure dei caduti nel frontone ovest del tempio di Egina,

205. Castel San Mariano (Perugia). Lamina bronzea: Gorgone (540-530). Monaco di Baviera, Staatliche Antikensammlung.

l'isola che sta di fronte ad Atene. Accanto alla terracotta, certamente era fiorita anche la fusione in bronzo, la quale ha come primo stadio creativo, un'elaborazione in argilla, proprio come la terracotta. Di questa produzione in bronzo, lodata già dagli antichi, tranne le piccole statuette votive e gli ornamenti dei mobili, non è pervenuto a noi quasi nulla, perché il bronzo è sempre stato materiale prezioso che si poteva riutilizzare in una nuova fusione. Le poche opere di grande formato che ci sono pervenute e le testimonianze degli storici di età romana ci confermano l'esistenza di una grande plastica in bronzo di qualità nettamente superiore a quella delle terracotte.

206. Etruria meridionale. Oinochoe: Pègasi e Gorgone decapitata. Firenze, Mus. Arch.

207. Tarquinia, necropoli. Lastra di chiusura di una tomba (c. 560). Tarquinia, Museo Nazionale

208. Tarquinia, tomba delle Leonesse. Parete di fondo (530-520).

Piú artigianale la produzione di metallo lavorato a sbalzo. Si deve attribuire probabilmente a un'officina di Caere anche il sontuoso carro rivestito di lamine in bronzo trovato in una tomba di Castel San Mariano, in Umbria. Purtroppo anche in questo caso non si ha sufficiente conoscenza delle circostanze del ritrovamento e oltre ai pezzi maggiori (oggi a Monaco di Baviera) rimangono molti frammenti (a Perugia) senza che se ne possa definire l'impiego. Ciò che colpisce anche in questo caso, è l'accentuazione violenta dell'espressione che subisce il repertorio iconografico greco, mentre i miti greci non vengono sempre intesi in modo coerente. Cosí, in altro caso, il mito del cavallo alato Pegaso che nasce dal sangue della Gorgone decapitata da Perseo si trova variato, sopra un vaso, con inspiegato raddoppiamento.

Repertori greci arcaici, derivati con evidenza da rilievi in lamina di metallo, si trovano sulle lastre a gradini che sono tipiche per la necropoli di Tarquinia e che chiudevano gli accessi alle tombe a camera.

Se Caere, Vulci e Veio eccellono nella scultura, a Tarquinia si formó una scuola di pittura che è, tranne il caso della Tomba François di Vulci (piú tarda), qualitativamente superiore a quella di tutti gli altri centri etruschi nei quali si sono trovate tombe dipinte

209. Tarquinia, tomba delle Leonesse. Coppia di danzatori (530-520).

(Caere, Veio, Chiusi, Orvieto). Si può constatare, con precisi raffronti di motivi sia tipici che inconsueti, che i pittori di Tarquinia non si servivano soltanto di spunti tratti dalla ceramica attica, ma che essi avevano avuto anche modelli pittorici greci. Essi riescono, però, anche a creare figurazioni nuove, rispondenti a soggetti propri della vita etrusca. Sono, si può dire, i piú indipendenti e i piú originali fra le categorie di artisti

210. Tarquinia, tomba degli Auguri. Invocazione dinanzi alla porta della tomba (c. 530).

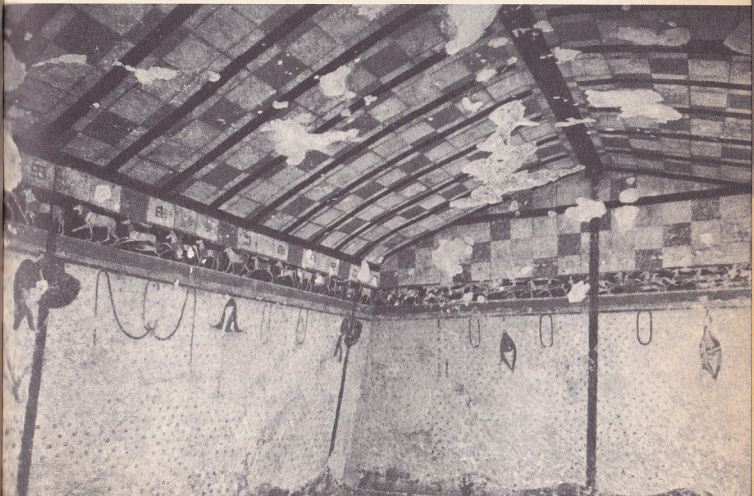
etruschi dei quali ci sono rimaste testimonianze. La tecnica rapida e fluida della pittura murale doveva essere particolarmente congeniale al gusto etrusco, che rifugge dalla minuzia e dalla riflessiva elaborazione. La qualità media di queste pitture è sensibilmente superiore a quella delle tombe dipinte della Puglia, della Campania e della Lucania che ha dato un solo esempio, e parzialmente, di alta qualità (la « tomba del Tuffatore »), piú vicino di ogni pittura etrusca ai modelli della ceramica greca.

Le pitture tarquiniesi hanno una forza vitale, un'arguzia e un senso decorativo e coloristico senza dubbio ammirevoli. Ma, dal punto di vista dello sviluppo storico dell'arte antica, bisogna riconoscere che questi pittori seguivano, con una persistenza talora anche superiore a una generazione, le novità e le « scoperte » della pittura greca. È chiaro che essi non sentirono mai i problemi che la grande pittura greca si pose e che andò risolvendo a partire dalla fine del V secolo: soluzioni che trasformarono il disegno colorato, quale era stato acquisito da tutte le civiltà pittoriche piú antiche, in vera e propria pittura tonale che raggiungeva col solo impasto dei colori la conquista del naturalismo della luce e dello spazio pittorico.

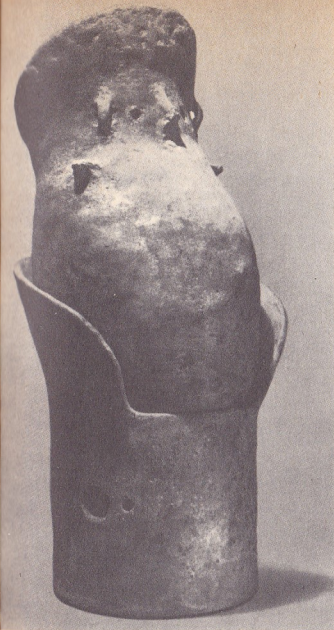
211. Tarquinia, tomba della Caccia e Pesca. Il tuffatore (530-520).

Se si osservano le pitture delle tombe di Tarquinia, si puó constatare che esse presentano le tracce di un disegno preparatorio appena segnato sul fondo con una punta, che lascia un lieve solco. In molte pitture questo disegno preparatorio ha una linea continua, praticamente priva di pentimenti; ciò vuol dire che l'artista possedeva già un modello, un « cartone » fornitogli dalla sua bottega. E non sono le pitture migliori. In altre, invece, il disegno preparatorio è molto tormentato, le linee di contorno sono composte di brevi tratti, che si intrecciano e si correggono a vicenda: ciò significa che il pittore era un « maestro » che componeva le figure in modo autonomo e personale, probabilmente servendosi di un abbozzo di piccole dimensioni. E queste sono sempre le pitture qualitativamente migliori, piú originali. È stata sollevata anche la questione della eventuale partecipazione di pittori greci. Noi riteniamo di poterla escludere dalle pitture finora conosciute (ma si veda il capitolo seguente). La recente scoperta della « Tomba del Tuffatore » a Paestum ha fatto riproporre la questione dell'originalità della « Tomba della Caccia e della Pesca » di Tarquinia, spesso portata ad esempio della vivacità e del senso naturalistico dell'arte etrusca in confronto di quella greca. La riconosciuta dipendenza delle pitture della « Tomba del Tuffatore » dai modelli della pittura vascolare greca ripresi nell'ambiente coloniale anche sulla

212. Tarquinia, tomba del Cacciatore. Fregio della tappezzeria (490-480).

213. Tarquinia, tomba del Cacciatore. Veduta interna (490-480).

ceramica, la datano attorno al 480-470 a.C. La tomba tarquiniese, è anteriore (530-510 a.C.), ma trova modelli per il trattamento del paesaggio a strati di varia tonalità, già nella ceramica attica del primo quarto del VI secolo. Il pittore riesce, nonostante i contorni tracciati con un grosso segno nero e i colori del tutto piani, come intarsi di maiolica o di smalti, a dare un senso di spazio alla scena, il che è insolito. Invece il pittore di un'altra tomba detta « dei Giocolieri », pur essendo piú recente, isola le proprie figure in modo decorativo, non realistico, risolvendo in singoli motivi ornamentali gli episodi dei giuochi in onore del defunto, anche se si compiace di soggetti crudamente veristici, inserendo la figura di un uomo che si alleggerisce il ventre. Di particolare interesse è la decorazione della « tomba del Cacciatore », recentemente scoperta. In essa si è voluto riprodurre l'interno di una tenda, un padiglione, sorretto da esili stanghe in legno, coperto da una stoffa pesante (un tappeto) e chiuso da tendaggi trasparenti che ondeggiano in basso e attraverso i quali si vedono i profili delle colline e un cerbiatto che pascola. In cima alle stanghe che formano i montanti del padiglione, sono raffigurati due volte due daini uccisi, appesi per le quattro zampe unite e la testa che pende verso il basso, due volte un capoverde (anitra selvatica) e due volte un cappello ad alta cupola e larga tesa dalla quale pende una cordicella per assicurarlo sotto il mento. Nella tomba fu trovata una coppa firmata da Hieron, ceramografo attico attivo nella prima metà del secolo V; ma la pittura della camera sepolcrale discende agli inizi della seconda metà del secolo. Il motivo di animali che orna la stoffa che il pittore immagina posta a copertura del soffitto è ancora di tipo arcaico, ma tale esso rimase nel repertorio dei tessuti fino in epoca tarda (i *beluata tapetia* sono ancora menzionati da Plauto agli inizi del II secolo a.C.). La riproduzione di una stoffa, in questo caso evidente, rende possibile il riconoscimento di motivi tessili anche in altri soffitti delle tombe tarquiniesi. (Purtroppo queste straordinarie pitture hanno rapidamente sofferto, dopo la loro scoperta, senza che siano state documentate in una adeguata pubblicazione scientifica.

Queste tombe dipinte sono una particolarità etrusca, legata alla concezione del sepolcro come abitazione del defunto. Le grandi tombe familiari sono costituite da un corridoio di accesso attraverso il quale si discende in una camera sotterranea che costituisce un atrio dal quale si accede, attraverso una porta, in una cella che è la vera camera funeraria e nella quale, su due banchi lungo le pareti, erano deposti, in casse di legno o di pietra, talora anche di terracotta, i corpi dei coniugi che avevano costruito la tomba. Altre celle funerarie si aprivano nelle pareti laterali e solo in casi di estremo affollamento anche l'atrio veniva adibito a deposito di defunti. Le celle sono spesso prive di ogni decorazione, mentre solitamente è l'atrio che riceve pitture tutt'attorno sulle sue pareti. Naturalmente questo schema fondamentale subisce molte variazioni, ma il concetto della tomba-casa rimane.

Per quanto riguarda le fonti d'ispirazione per il repertorio pittorico e i ritardi nel recepirlo, è stata fatta una osservazione (L. Banti, 1969, p. 41): nelle pitture della « Tomba delle Olimpiadi » si resta colpiti dalla scena che mostra una biga che si rovescia e l'auriga vola per aria. Questo particolare è preso da un'anfora del tipo « tirrenico » (gruppo di vasi fabbricati ad Atene per l'esportazione) trovata proprio a

214. Bisenzio. Urna cineraria (VII sec.). Roma, Villa Giulia.

215. Campetti (Veio). Urna cineraria (VI sec.). Roma, Villa Giulia.

Tarquinia e databile al 575-550. La pittura della tomba riprende il motivo con molta piú vivacità; ma le difficoltà di disegno che il soggetto comportava, erano già state risolte nell'esemplare ceramico. Avremmo dunque un ritardo di circa cinquanta anni, perché la tomba va datata tra il 520 e il 500. Ma non sappiamo se vi fossero state pitture analoghe in altre tombe precedenti a quella delle Olimpiadi. La stessa scena si trova ancora sopra un'anfora dipinta nello stile di Vulci, databile 490-480, ed era in voga tra il 470 e il 450 a Chiusi, dove si trovava sopra le pareti di una tomba (t. Dei) delle cui pitture, oggi distrutte, rimangono disegni del secolo scorso. Sembra anche di poter affermare, in base a questo confronto, che le raffigurazioni di Vulci e di Chiusi dipendevano piuttosto dalla replica etrusca che dall'originale greco, e che Chiusi, città dell'interno, era particolarmente attardata. Ma piuttosto che come prova di un attar-

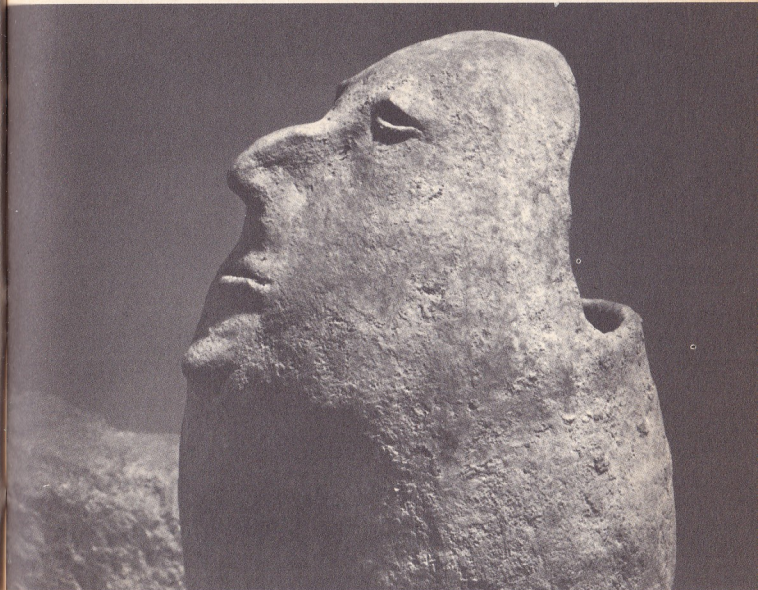
217. Chiusi, tomba della Pania. Recipiente in avorio (part.; 580-550). Firenze, Mus. Arch.

damento, noi abbiamo qui la testimonianza di una lunga persistenza di un motivo iconografico, una volta che fosse stato adottato. Su ciò non cade dubbio; mentre riteniamo che si sia alquanto esagerato nella tesi degli attardamenti, che senza dubbio hanno luogo nei centri interni, ma che può essere minima nei grandi centri costieri. L'impressione di ritardo viene confermata, infatti, da tutta la produzione etrusca di Chiusi, nella quale i caratteri « villanoviani » durano a lungo. Centro prevalentemente agricolo, Chiusi aveva contatto con la costa e con le città mercantili attraverso le valli dei fiumi Orcia e Ombrone e aveva contatto con Vulci e con Bisenzio attraverso la valle del fiume Paglia che si getta nel Tevere presso Orvieto. Anche a Chiusi giunsero, isolatamente, e con assai meno ricchezza, materiali orientalizzanti; mentre perdura insieme la tradizione della civiltà pastorale e contadina, il loro riflesso nel repertorio locale è modesto nei cinerari che recano sul coperchio una statuetta (il defunto divinizzato o piuttosto una divinità?) e attorno figurette di piangenti e teste di grifo, che appunto tradiscono il contatto col repertorio orientale. Anche le vesti di queste figure, che sembrano seguire i motivi di un tessuto di lana a maglia, sono primitive.

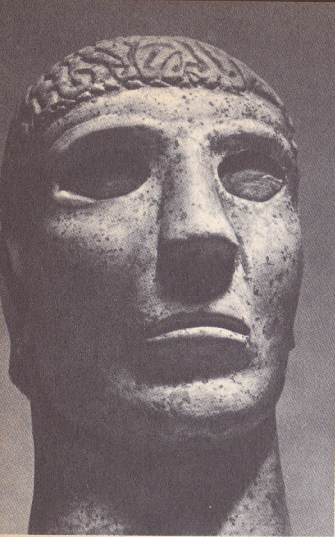
In tutta la produzione del periodo che abbiamo definito protostorico si è avvertito il desiderio di dar forma alla figura umana e in particolare al volto. Nei cinerari villanoviani, l'elmo o la ciotola posti a coperchio dell'urna volevano esprimere un elemento umano, un segno personale imposto all'anonimo recipiente. A Bisenzio, altro centro nel quale abbiamo visto sviluppato il sentire primitivo, un cinerario che prende forme approssimativamente umane e che è posto sopra una sedia d'onore, fu trovato in una

218. Chiusi. Cinerario a maschera umana (canopo) (VII sec.). Chiusi, Museo.

219. Chiusi. Canopo (c. 540). Siena, Museo Archeologico.

tomba il cui corredo è databile alla fine dell'VIII-inizi del VII secolo. A Veio si ha qualche cosa di simile, come pure a Saturnia. A Chiusi, dove l'incinerazione proseguí a lungo e rimase prevalente anche quando alla fine del VI secolo compaiono casi di inumazione, da queste premesse si sviluppò un particolare tipo di ossuario, al quale dagli eruditi dell'inizio dell'Ottocento fu dato il nome di « canòpo » per una vaga somiglianza con un tipo di recipiente egiziano che conteneva le visceri del defunto, e seguendo una tendenza (che ebbe qualche fortuna alla metà del secolo scorso quando non si conosceva ancora l'arte greca arcaica, ma era di moda il gusto « retour d'Egypte »), ad immaginare punti di contatto fra la civiltà etrusca e quella dell'antico Egitto. I canòpi di Chiusi si trovano in tombe costituite da un grande *pithos* o dolio fittile (« ziro ») che non è altro che l'ampliamento del pozzetto villanoviano, e terminano con l'affermarsi delle tombe a camera. Lo sviluppo tipologico mostra che all'ini-

221. Chiusi. Canopo a testa virile (c. 550-500). Firenze, Museo Archeologico.

zio si partí da una modellazione primitiva come nel canòpo di Bisenzio e in alcuni esemplari della necropoli di Sarteano presso Chiusi.

A Chiusi stessa si ha, in età orientalizzante, l'applicazione di maschere in lamina metallica su urne in metallo, prontamente imitate anche in terracotta; e successivamente il coperchio prende esplicitamente la forma di una testa. Talora anche il vaso sottostante assume forme di busto umano e braccia mobili vengono applicate alle anse. Un tempo si era voluto vedere in questi ossuari il precedente piú antico del ritratto

223. Chiusi. Canopo. Firenze, Museo Archeologico.

224. Statua funeraria (framm.). Cortona, Accademia Etrusca.

romano a busto. In realtà non vi è nessuna possibilità di connessione fra le due cose; e le teste dei canòpi non sono ritratti. Sono l'espressione del gusto per la caratterizzazione vivace che è particolare dell'arte etrusca (e di molte arti primitive). Questa ricerca di caratterizzazione scompare, nei canòpi, verso la fine della loro produzione (inizi del V secolo), mentre avrebbe dovuto accentuarsi, se vi fosse stata una intenzione ritrattistica, giacché la coscienza della personalità si va accentuando nelle età storiche. Invece, l'ultima produzione dei canòpi mostra teste assai simili tra loro, che appaiono « eroizzate » in una generica giovinezza. Nasce addirittura il sospetto, per taluni esemplari, di una conoscenza delle forme create dalla statuaria attica attorno al 480, che fu imitata in Sicilia (cfr. l'efebo di Selinunte fig. 94 e la fig. 222). Ció non toglie che si abbiano in questa serie prodotti oltremodo caratterizzati, nei quali uno spontaneo ideale di forza maschile si esprime con mezzi semplici, ma di grande efficacia. Senza dubbio, se anche tipologicamente questi cinerari possono collegarsi per lontane ascendenze a quelli della civiltà dei campi di urne dell'Europa centro-settentrionale, dove pure si trovano tentativi di animazione plastica, essi testimoniano un senso formale del tutto particolare; ma non dobbiamo cadere nella tentazione

225. Chiusi. Statua funeraria (540-530). Palermo, Museo Nazionale

226. Murlo (Siena), santuario di Poggio Civitate. Acroterio: Sfinge (550-530). Siena, Museo Archeologico.

di trarne fantasiose conseguenze in ordine a un precoce intento ritrattistico.

I canòpi vengono, concettualmente, continuati a Chiusi con statue di figure sedute o recumbenti, a testa mobile, contenenti in una cavità del busto le ceneri dei defunti. All'inizio la testa è assai simile a quella di un canòpo, ma già affiora un avvenuto contatto con la statuaria arcaica delle colonie greche. In seguito, lo spunto preso dall'arte greca (attraverso l'Italia meridionale, come attestano precisi confronti) continua a svilupparsi nella tipologia di queste statue cinerarie che giungono sino al IV secolo.

227. Murlo (Siena), santuario di Poggio Civitate. Testa di statua (550-530). Siena, Museo Archeologico.

Recenti ritrovamenti (scavi della Bryn Mawr University a Murlo presso Siena, località Poggio Civitate) hanno posto in luce un insediamento arcaico situato verso l'alto corso dell'Ombrone, probabilmente in connessione con miniere. Gli edifici posti in luce attendono ancora una loro sicura definizione; apparentemente si tratta di un vasto santuario con locali per ospitare i devoti; ma sinora non è stato rinvenuto nessun ex voto né immagini di culto. Il tutto risulta abbandonato alla fine del VI secolo. Colpisce, nel materiale architettonico figurato, da un lato la stretta dipendenza dal

repertorio e dallo stile corinzio per le lastre dei fregi, i cui modelli dovevano provenire dalle città costiere, e, dall'altro, la connessione con i materiali di Chiusi per altre decorazioni, fra le quali statue di figure sedute che dovevano ornare il culmine del tetto. Forse non è errata l'ipotesi (K. M. Philips, 1970) che la cessazione di vita in questa località sia stata in dipendenza di un trasferimento di popolazioni sparse per costituire il piú grande centro urbano di Chiusi in un tempo corrispondente, secondo la tradizione, all'età del condottiero di Chiusi, Porsenna.

Tra i pezzi piú singolari recuperati a Poggio Civitate, sta una sfinge maschio, probabilmente un acroterio. Una testa, un poco piú tarda delle altre, probabilmente sostitutiva di una delle figure sedute che ornavano il fastigio del tetto, ha i capelli trattati nella stessa tecnica usata per alcuni canòpi. Essa ha una forza espressiva particolare, assai piú rozza, ma non diversa nella sostanza da quella delle grandi sculture di Veio, che appaiono raffinate, al confronto, da una civiltà urbana e da una cultura che potremmo definire internazionale qual era l'arcaismo greco (cfr. fig. 446).

Qui, in una regione interna, la tendenza espressiva si manifesta senza il vincolo della stilizzazione arcaica.

A quel gusto internazionale, che non impedisce il formarsi di scuole locali ben

228. Chiusi, tomba della Scimmia. Dama che assiste ai ludi funebri.

229. Sperandie (Perugia), necropoli. Sarcofago: ritorno da una spedizione di guerra (460-450). Perugia, Museo Archeologico.

230. Chiusi, tomba del Colle. Fregio dipinto e soffitto (fine V sec.).

231. Chiusi. Brocca di bucchero (fine VI sec.). Palermo, Museo Nazionale.

232. Chiusi. Brocchetta in bucchero (seconda metà VI sec.). Firenze, Museo Archeologico.

caratterizzate, appartiene invece un sarcofago trovato nella necropoli di Perugia, ma sicuramente lavorato a Chiusi, con l'eccezionale raffigurazione del ritorno da una spedizione di guerra, che rimane isolata nel repertorio etrusco. Invece le pitture delle tombe di Chiusi non sono che un riflesso provinciale di quelle di Tarquinia, dipinte, per di piú, con una tecnica assai piú deperibile.

Una produzione tipica di Chiusi, esportata in un raggio abbastanza ampio, è quella del bucchero « pesante ». Probabilmente ogni centro aveva le sue officine di buccheri. I vasi di Chiusi si distinguono da quelli delle fabbriche dell'Etruria meridionale per lo spessore delle pareti e per preferire all'ornamentazione incisa quella plastica a rilievo. Il repertorio degli ornamenti viene applicato senza altro significato che decorativo, traendolo a stampo da un numero abbastanza limitato di forme. Sono rari, e per lo piú arcaici, i vasi che in qualche modo escono dal consueto repertorio. Tra questi è notevole una brocca del Museo di Palermo, detta « vaso di Anubis » per il solito

233-234. Brolio (Val di Chiana). Statuette già a sostegno di un mobile (c. 550). Firenze, Museo Archeologico.

235. Cortona. Grande lampada a olio. Cortona, Museo dell'Accademia Etrusca.

236. Cortona. Grande lampada a olio, vista da sotto. (c. 450-440). Cortona, Museo dell'Accademia Etrusca.

accostamento con l'Egitto (ma in realtà nella figura cosí interpretata si deve riconoscere un minotauro) e una brocca a testa di felino, dove il rilievo ha anche ricevuto un fine ritocco inciso.

Le altre città etrusche dell'interno, come Cortona, Arezzo e la piú lontana, Perugia, non presentano in età arcaica uno sviluppo nemmeno lontanamente paragonabile a quello delle città meridionali e costiere. La loro costituzione urbana appare ritardata, anche se proprio per alcune di esse sono state poi elaborate leggende di antichissime fondazioni. Un santuario arcaico fu rivelato dai ritrovamenti di una località Brolio in Val di Chiana, nella pianura sotto Cortona; ne vengono varie statuette in bronzo di animali e quattro figure umane allungate che costituivano, probabilmente, i supporti di un trono. Sotto Cortona, a Camucia, si trova una grande tomba a tumulo, con due camere oblunghe, risalente al VII secolo, ma le altre antichità sono in prevalenza posteriori al VI secolo.

Un grande lampadario in bronzo, a sedici beccucci alimentati ad olio, costituisce un pezzo unico, purtroppo privo di attendibili notizie sulle circostanze del suo ritrovamento. Tra un beccuccio e l'altro sporge una testa di toro a volto umano (Acheloo); i beccucci sono ornati alternativamente da figure di sileni che suonano siringhe e doppi flauti e da sirene con code e ali di uccello che tengono le mani al petto e sono da intendersi in atto di cantare. Vi è certamente, alla base, un qualche simbolismo cosmico. Al disotto, infatti, un motivo a onde sul quale guizzano delfini, simbolo dell'oceano che circonda il mondo (e che è frequente nella decorazione delle tombe); segue un fregio di quattro gruppi di due belve e due grifi che assalgono altri animali e, al centro, un volto di Gorgone circondato da teste di serpente che sporgono a tutto tondo. In questo repertorio, che potrebbe dar luogo a varie interpretazioni simboliche e addirittura cosmiche, si mescolano elementi piú arcaici e elementi piú recenti, sicché la datazione si dovrà avvicinare attorno alla metà del V secolo. Una targhetta trovata insieme al lampadario (ma non saldata ad esso) porta una dedica a Uni, la dea etrusca assimilata ad Astarte a Pyrgi, a Giunone altrove. E poiché vari altri bronzi coevi provenienti da Cortona (un gruppo dei quali si conserva nel Museo di Leida) portano la dedica alla stessa dea, si può presumere che provengano da uno stesso santuario.

Ad Arezzo, una datazione ancora nella prima metà del V secolo è da attribuirsi a una serie di lastre di terracotta che formavano il rivestimento dello spiovente di un frontone. Esse hanno un'insolita particolarità: le figure sono ad altorilievo, ottenute a stampa, ritoccate sulla creta fresca e applicate ad uno dei consueti elementi architettonici ornati a scanalature, una tipologia non riscontrata altrove, che potrebbe essere il frutto di un compromesso fra la consueta decorazione architettonica etrusca e la diffusione del fregio scolpito a rilievo nei templi greci.

Il nome di Arezzo etrusca è strettamente legato al famoso bronzo della Chimera, scoperto nel 1552 o nel 1554 quando furono costruite le fortificazioni medicee alla periferia della città antica e già celebrato da Benvenuto Cellini. Sembrebbe rischioso metterne in dubbio l'appartenenza all'arte etrusca, eppure questa tentazione è ricorrente. Il confronto fra la testa di leone, specialmente se veduta di profilo, talune monete

siciliane e le gronde del tempio di Himera, hanno indotto a proporre che l'opera sia uscita da una officina siciliana. Essa era certamente stata eseguita per essere collocata in un santuario etrusco, dato che l'iscrizione dedicatoria *tinscvil* è stata tracciata sul modello ed eseguita insieme alla fusione, non aggiunta a opera finita. Sembra che le due zampe di sinistra, anteriore e posteriore, possano essere attribuite al restauro rinascimentale; invece molto piú tardo (forse neoclassico) è il restauro della testa di serpente che doveva essere diretta minacciosa contro l'avversario e non mordere il corno della capra. È stata avanzata anche la proposta di un'attribuzione alla scuola di Sicione nel Peloponneso, ma essa rimane priva di veri argomenti, tranne la celebrità di quelle officine. Tuttavia, sembra che ogni attribuzione a officina non etrusca vada lasciata cadere per alcune caratteristiche tipologiche che non si trovano mai nella produzione greca: in particolare, l'attacco delle orecchie dietro la criniera (e non davanti). Questa tipologia, come la stilizzazione della contrazione ringhiosa del muso sotto le narici, sono tratti che sono entrati nell'arte etrusca da modelli di leoni orientali che, imitati fin dal VII secolo, vi si sono mantenuti, anche se la particolare tipologia della chimera in Etruria risale a quella che si mostra caratteristica per l'arte di Corinto. In questo caso l'ipotesi di artisti greci lavoranti in officine etrusche potrebbe essere risolutiva. La datazione della magnifica opera in bronzo, modellata con grande vigore e realizzata con una tecnica di fusione di altissima qualità, lascia ancora perplessi e quella consueta alla fine del V secolo non è definitiva; forse va abbassata al 380-360. Si discute anche se la Chimera dovesse far parte di un gruppo con Bellerofonte sul Pegaso che la colpisce dall'alto (come è rappresentato sopra uno specchio etrusco, Museo di Villa Giulia, Inv. 42221). Come dono votivo, la Chimera avrebbe potuto stare anche da sola, ma la ferita sanguinante sul collo della capra fa presupporre un avversario. L'alta qualità di questa opera d'arte e di alcune altre plastiche in bronzo apre la possibilità che la perdita delle opere in metallo di grandi proporzioni ci porti a una visione falsata dell'arte etrusca basata sulle terracotte ornamentali, sulle opere in pietra e sui piccoli bronzi, tra i quali ultimi solo un numero assai esiguo mostra una qualità non troppo diversa da quella della Chimera, mentre la maggior parte ripete la mancanza di armonia e di organicità tipica della produzione etrusca piú largamente documentata.

L'area interna dell'Etruria mostra fin dall'antico un carattere prevalentemente agricolo (confermato piú tardi dagli aiuti che queste città dettero ai Romani in occasione della guerra annibalica, nel 205, quando Scipione si accinse a passare in Africa [Livio, XXVIII, 45, 14 ss.]). Le città della costa, a nord del fiume Ombrone, non raggiungono la ricchezza e lo sfarzo dei grandi centri dell'Etruria meridionale; esse danno testimonianza di esser stati attivi centri minerari e metallurgici, ma anche nella loro produzione artistica di una certa schematicità provinciale. Vetulonia e Roselle, che sovrastavano i lati opposti di un ampio specchio d'acqua (il *lacus Prilis* dei Romani) comunicante col mare, mostrano una consistenza urbana risalente almeno alla fine del VII secolo. Roselle conserva resti di edifici molto antichi in mattoni crudi; Vetulonia aveva una necropoli vastissima con una sua propria tipologia, che ha dato molte tombe, con materiali orientalizzanti. Alcune fra queste tombe erano a camera,

237. Arezzo. Chimera (380-360). Firenze, Museo Archeologico.

costruite con pietre irregolari e coperte con una falsa volta, cioè con file concentriche di pietre ognuna delle quali sporge un poco sulla fila sottostante sino ad arrivare alla chiusura della cupola che viene assicurata con una lastra di grandi dimensioni. Il principio costruttivo, che ignora la dinamica tensione dell'arco, è lo stesso delle grandi tombe micenee a tholos, ma qui l'esecuzione è grezza e artigiana. Tuttavia vengono trovate con abilità ingegnosa soluzioni per raccordare la camera, quando è a pianta quadrata, alla cupola circolare. Queste tombe sono precedute nella seconda metà dell'VIII secolo e accompagnate fino al VI secolo, da tombe a fossa, isolate o a gruppi, racchiuse entro cerchi (dapprima interrotti, poi continui nel VII secolo, come a Marsiliana) di pietre inserite verticalmente nel terreno e queste, a loro volta, sono ai margini delle piú antiche necropoli « villanoviane » a pozzetto e a fossa.

Ciò che colpisce nei materiali di Vetulonia, è che la maggioranza di essi appaiono fabbricati localmente (lo dimostra lo stile e la tecnica uniformi) con poche importazioni di vasellame greco, mentre abbonda quello di imitazione e, in genere, le importazioni dai centri maggiori dell'Etruria meridionale. Va notata anche la presenza, fra i materiali vetuloniesi dell'età orientalizzante, di situle e altri oggetti tipici delle necropoli Hallstattiane dell'Europa centrale. È probabile che tali materiali siano pervenuti attraverso gli scambi, chiaramente documentati, con la Bologna etrusca, e che dovevano svolgersi attraverso la mediazione di Volterra. A Vetulonia si producevano oreficierie, con ornamenti a granulazione particolarmente minuta, a pulviscolo, e anche a filigrana. Da Vetulonia proviene anche la piú meridionale delle stele (v. *Documentazione*): queste pietre poste verticalmente sulla tomba e adorne di figurazioni, sono sconosciute nelle necropoli meridionali, ma sono tipiche per quelle di Volterra, di Fiesole, di Felsina (Bologna). Attraverso gli esemplari della Liguria, risultano tipiche dell'area celtica (ma nessun contatto con forme ornamentali celtiche si trova nelle stele dell'Etruria a sud dell'Appennino). Da una grande tomba di Vetulonia (tumulo della Pietrera) vengono frammenti, molto mutili, ma di particolare interesse, perché forse sono le piú antiche sculture in pietra a tutto tondo di grande formato trovate in Etruria. Stilisticamente, le sculture della Pietrera rimangono isolate; esse sono probabilmente opere locali, nelle quali sono stati elaborati spunti iconografici tratti da esemplari in metallo sbalzato, e specialmente da avori. In nessun prodotto vetuloniese si ha traccia finora di un contatto diretto con la Grecia: è probabile che fossero Tarquinia e Caere a fornire a Vetulonia le non molte ceramiche greche che vi si trovano.

A nord di Vetulonia si estende il centro minerario sul quale basava la ricchezza delle grandi famiglie dell'Etruria meridionale. Nel successivo promontorio, sulla costa, sorge l'emporio metallurgico di Populonia, dove venivano lavorati i metalli di rame delle miniere vicine e, dopo il 400 a.C., anche i metalli di ferro tratti dall'isola d'Elba. Alti strati di scorie di ferro coprirono allora la necropoli piú antica. Anche se a Orbetello si hanno mura di tipo etrusco direttamente sulla laguna, Populonia è l'unica città direttamente sul mare e questo poteva far pensare a uno stanziamento piú recente (e lo dicevano già gli antichi: Servio, *ad Aen*, X, 172). Ma anche qui si sono trovate necropoli villanoviane. Populonia ha dato, come risultato degli scavi archeologici, vasi greci, specialmente corinzi e attici, mentre per il periodo piú antico (protocorinzi) abbondano

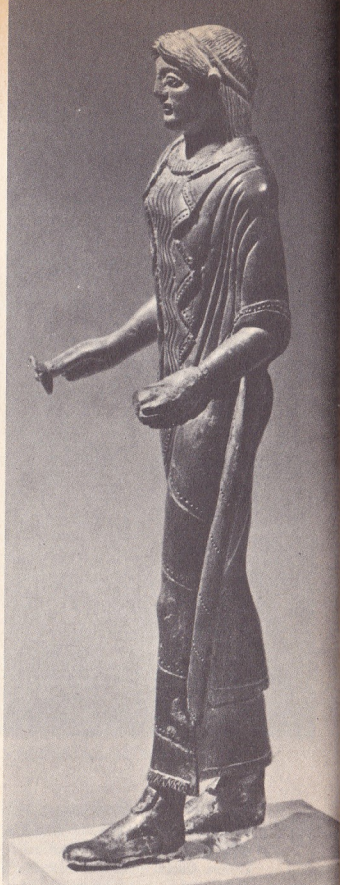
238. Vetulonia, tumulo della Pietrera. Frammenti di statua (fine VII sec.). Firenze, Mus. Archeol.

239. Volterra. Testa di divinità: Apollo (?) (c. 480). Volterra, proprietà privata (signor Lorenzo Lorenzini).

le imitazioni etrusche fabbricate nelle città dell'Etruria meridionale. Populonia deve aver avuto una fabbrica locale di vasi in bucchero, ma, altrimenti non dimostra nessuna fioritura di produzione artistica. Tutto ciò non esclude che possano essere avvenuti contatti con cercatori di metalli già in età micenea.

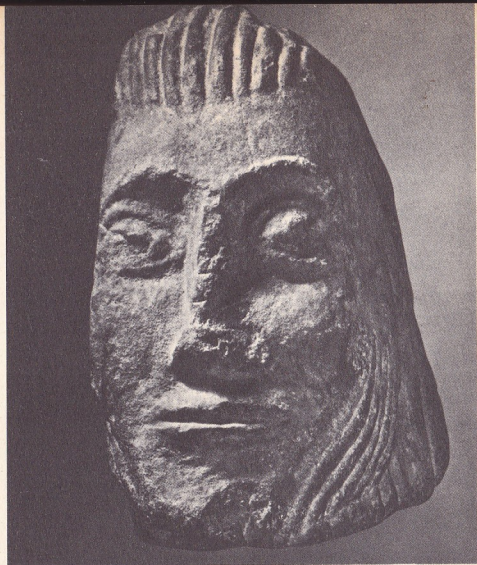
Crediamo di poter attribuire una funzione storica particolare al territorio piú a

240. Volterra. Testa di divinità: Apollo (?) (c. 480). Volterra, proprietà privata (signor Lorenzo Lorenzini).

nord, sino ai limiti dell'Etruria segnati dal fiume Arno, che doveva essere sotto il controllo della città di Volterra, situata in posizione molto elevata al disopra di una valle nella quale corre sino al mare un corso d'acqua, che porta anche oggi il nome di Cecina. Questo nome è il medesimo che le iscrizioni etrusche e latine di Volterra ci fanno conoscere come appartenente a una potente famiglia, i cui discendenti fecero

241-242. Monteguragazza (Bologna). Offerenti (c. 480). Bologna, Museo Civico.

243. Bologna, necropoli della Certosa. Stele funeraria (VI sec.). Bologna, Museo Civico.

carriera politica e militare a Roma alla fine della repubblica e sotto l'impero. Lo sviluppo storico di Volterra rimane ancora insufficientemente chiarito. Probabilmente essa fu, fin dall'età arcaica, piú importante di quanto generalmente si è soliti riconoscere. Si è discusso se Populonia potesse o no essere stato il suo porto, e si tende a escluderlo. Effettivamente a Volterra manca una documentazione archeologica arcaica paragonabile in ampiezza a quella delle altre città. Recenti scoperte di un nucleo di tombe villanoviane confermano tuttavia l'antichità dell'insediamento. Ma il fatto che esse contengano anche materiali orientalizzanti e che una delle tombe villanoviane, costruita a grandi lastroni, avesse una copertura costruita con la tecnica della falsa cupola, testimonia di uno sviluppo attardato. Ció non esclude che la città dovesse assumere in seguito particolare importanza. Volterra ha dato la piú importante e la piú « greca » delle sculture arcaiche etrusche, la testa di *kouros* di casa Lorenzini, eseguita in marmo locale. Piú grande del vero, doveva appartenere a una statua di culto. La derivazione da un modello attico attorno al 530-520, ma con qualche accenno piú recente che può abbassarne l'esecuzione al 490-480, è cosí stretta, che può

avere qualche validità l'ipotesi della esecuzione da parte di un etrusco che avesse imparato alla scuola di un maestro greco immigrato (Andrén, 1969). Un particolare valore ci sembra che possa avere il fatto che alcuni dettagli (il modo di trattare i capelli sulla fronte) legano la testa Lorenzini ad alcuni notevoli bronzi trovati (a Monteguragazza) sul displuvio appenninico fra l'Etruria toscana e quella bolognese. Scoperte recenti indicano infatti stanziamenti villanoviani ed etruschi sulle due sponde dell'Arno risalendo il fiume verso i valichi appenninici, anche con grandi tombe a tumulo e a cupola (presso Quinto Fiorentino), che hanno i confronti piú stretti con documenti dell'area prossima a Volterra. Anche le tipiche stele diffuse nell'alta valle dell'Arno, in pietra arenaria proveniente da cave dei dintorni di Fiesole, hanno rapporti formali con stele volterrane nella fase piú arcaica e solo piú tardi con Chiusi. La necropoli di Marzabotto, città metallurgica situata al di là dell'Appennino sulla via di Bologna

246. Bologna. Testa di sfinge (?) funeraria (c. 580-550 ?). Bologna, Museo Civico.

(v. *Documentazione*), ha come segnacolo sulle tombe piccoli cippi in marmo, le cui cave piú prossime sono quelle attorno a Volterra. Infine è da tener presente che fra le stele funerarie tipiche per la necropoli etrusca di Bologna, e non prive di assonanze con le stele volterrane, due esemplari databili alla fine del V secolo (n. 10 e n. 15 del Catalogo Ducati, 1910), portano iscrizioni della famiglia Cecina (*Kaikna*), probabilmente padre e figlio. Quella piú antica porta un rilievo con guerrieri sopra una nave e con scene di ludi e del viaggio del defunto agli inferi su carro con quattro cavalli alati. Si può quindi pensare a un'espansione etrusca che abbia avuto come punto di partenza Volterra. Questa città ebbe una prima cinta di mura attorno all'acropoli, poi una seconda e infine una terza che costituisce fra tutti il piú ampio circuito urbano etrusco (km 7, 280, ha 422), tanto ampio che esso dovette recingere non solo la città, ma anche larghe zone di rifugio, in caso di pericolo, per genti e bestiame. Queste terze mura datano dal primo cinquantennio del IV secolo a.C. o poco dopo.

Gli indizi che sembrano collegare Volterra con Felsina, la città che nel 196 a.C. prese il nome della tribú dei Galli Boi (Livio, XXXIII, 37) e si chiamò Bononia, Bolo-

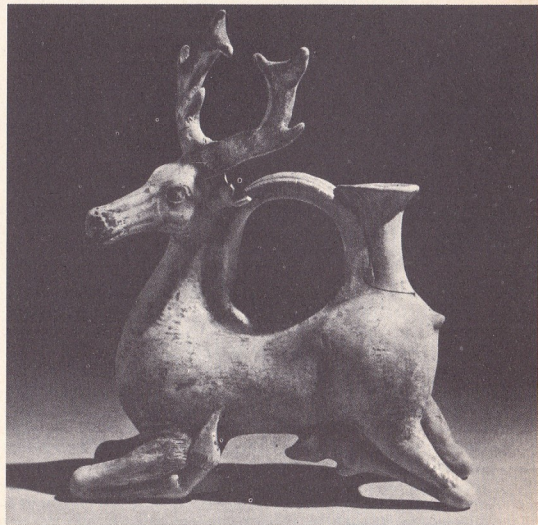
244. Saletto di Bentivoglio (Bologna). Stele funeraria (VI sec.). Bologna, Museo Civico.

248. Bologna. Situla della Certosa (particolari). Bologna, Museo Civico.

gna, sono puramente ipotetici; non sappiamo infatti nulla di preciso sui modi della espansione etrusca al nord dell'Appennino toscano. Le notizie delle fonti antiche sono tarde e fantasiose. A Bologna vi era un vasto insediamento villanoviano, probabilmente suddiviso in vari nuclei, che presenta alcuni caratteri di diversità rispetto al villanoviano centro-meridionale. Inoltre, le necropoli villanoviane non si presentavano cosí frammiste a quelle sicuramente etrusche come altrove, il che aveva fatto supporre una vera e propria colonizzazione; ma recenti ritrovamenti hanno mostrato che la separazione non era cosí netta come si credeva. Si è anche constatato che le stele a forma globulare e piú tardi a ferro di cavallo, tipiche per le tombe di Felsina, avevano dei precedenti villanoviani, che risalgono agli inizi del secolo VII (albero di palma con fiori di loto) e agli inizi del VI (due capre ai lati dell'albero della vita). Ciò che colpisce in modo particolare è il repertorio nettamente orientale di queste stele piú antiche. Anche in altri pezzi di scultura locale si trovano elementi ornamentali che non trovano riscontro nell'Etruria meridionale e che sembrano derivati direttamente da repertori figurativi dell'Oriente. Qualcuno ha supposto che tali incontri possano essere avvenuti attraverso i paesi danubiani, con contatti testimoniati dai materiali piú antichi. Ma nella Bologna etrusca si hanno testimonianze di precisi commerci con

249. *Bologna, necropoli Arnoaldi. Dorso di specchio: mitico guerriero che suona il corno (inizi V sec.). Bologna, Museo Civico.*

l'area paleoveneta dove la « civiltà delle situle » costituiva, come si è detto (p. 47), un'area di cultura artistica relativamente unitaria tra l'Italia nordorientale, le Alpi e la regione illirica (oggi slovena) tra i fiumi Drava e Sava con qualche estensione anche sino alla grande ansa pannonica del Danubio. E nella « civiltà delle situle » gli elementi orientali sono evidenti. Pochi sono gli elementi specificamente etruschi che entrano piú tardi, attraverso il contatto con Bologna, nel repertorio figurativo paleoveneto, che conservó invece a lungo la disposizione di figure in file di guerrieri e di cavalli, tipica delle coppe « fenicie » o « cipriote », come quelle importate in Etruria meridionale nel VII secolo (cfr. fig. 152 a p. 132). Vi si ritrova anche, preso dalla stessa fonte, il motivo riempitivo dell'uccello che vola al disopra delle figure.

La situla trovata nella necropoli bolognese della Certosa, databile per i materiali concomitanti (*lekythos* attica), ai primi del V secolo, e usata come cinerario, è la piú lussuosa di tutte quelle appartenenti alla « civiltà delle situle » (cfr. p. 50) e dimo-

250. *Spina, necropoli di Valle Trebba. Vasetto greco da profumi (IV sec.). Ferrara, Mus. Naz.*

251. Spina, necropoli di Valle Trebba. Ansa di cratere: Dioscuri (c. 490-475). Ferrara, Museo Archeologico Nazionale.

stra nelle immagini una notevole evoluzione in un senso realistico, rispetto alla situla di Vace (Museo di Lubiana) un poco piú antica e principale esponente del gruppo sloveno. Sulla situla della Certosa sono raffigurate file di guerrieri a cavallo e a piedi, offerenti, donne che recano sulla testa legna da ardere, una situla e un'urna, scene di vita rurale e di caccia (generalmente assenti in età piú antica). La caccia alla lepre, con la trappola a rete e il battitore nascosto dietro un cespuglio, fa pensare a uno dei fregi della brocca Chigi, il capolavoro protocorinzio proveniente dalla necropoli di Veio. Da notare anche la bizzarra sontuosità del mobile sul quale siedono due musicanti, ornato di appliques che si immaginano senza dubbio metalliche, fra le quali teste di leone, una delle quali ha in bocca una figura umana e l'altra una lepre. In basso

252. Spina, necropoli di Valle Trebba. Statuetta di una lampada (fine V sec.). Ferrara, Museo Nazionale.

un cervo in serie con leoni alati di tipo orientale, uno dei quali ha il motivo della gamba umana pendente dalle fauci che si ritrova nel repertorio orientalizzante del territorio falisco. Altro documento caratteristico il cosidetto specchio Arnoaldi (la sua funzione di specchio è possibile, ma non sicura), proveniente dalla omonima necropoli etrusca di Bologna e databile anch'esso al V secolo. Vi è rappresentato un mitico

253. Bologna. Porta-fiaccole (part.): Schiavetto (c. 490-480). Bologna, Museo Civico.

guerriero che suona il corno; dalla sua tunica escono delle piccole ali; è fiancheggiato da leoni rampanti le cui zampe posteriori si trasformano in teste di uccello; dalla bocca dei leoni escono, invece di gambe umane, come di solito, imprecisabili elementi allungati e puntuti. È un'immagine nella quale motivi di varia provenienza sono uniti a formare una figura favolosa: ma i mezzi di espressione restano primitivi.

Le stele felsinee presentano con preferenza figure di guerrieri e questi hanno talora come avversari i Galli. Ma la popolazione dovette avere soprattutto interessi mercantili, come dimostra la grande quantità di ceramica attica importata, che è spesso di qualità particolarmente elevata. Il grande emporio adriatico di Spina. che ha dato un numero enorme di vasi greci, era certamente in collegamento attivo con Felsina.

A Spina si sono anche trovati bronzi ornamentali, come certe anse di vaso con figure di Dioscuri (dalla tomba n. 128 di Valle Trebba) che si possono attribuire alle fabbriche di Vulci, alle quali certamente appartiene un tripode, trovato insieme. Altri bronzi mostrano, in confronto con quelli dell'Etruria meridionale, uno stile maggiormente vicino ai modelli greci, come la statuetta di efebo (forse Achille o Oreste, dalla tomba n. 1157), che si recide una ciocca di capelli. Essa ornava un lume ed era deturpata da un grossolano attacco. La correttezza formale di questi bronzetti va tutta a scapito della vivacità e freschezza del modellato. Essi si palesano quale prodotto provinciale della cultura artistica greca piuttosto che come documento dell'arte etrusca. La figurina di uno schiavetto accosciato in attitudine oziosa, che orna un portafiaccola trovato a Bologna, appena un poco piú arcaico della statuetta precedente, ha invece, pur nell'aderenza a un noto tipo dell'arte greca, una rozza vivacità che sembra piuttosto confacente a un'officina estranea all'ambiente bolognese-padano.

Da un punto di vista generale, occorre tener presente che l'espansione etrusca al di là dell'Appennino portò per la prima volta nell'Italia settentrionale una civiltà figurativa complessa e ricca di motivi, e che questa trovò contatto, in questo nuovo ambiente, anche con il centro-Europa. Essa rappresenta, in certo modo, l'antefatto di quanto si realizzerà con la colonizzazione romana.

Concludendo, crediamo di dover sottoscrivere l'opinione di studiosi recenti (Mansuelli, Mostra 1960) che ci induce a considerare l'opporto etrusco nella regione padana limitato ai centri di Marzabotto, Felsina, Spina, con caratteri tra loro diversi. Il primo piú legato all'Etruria centrale; il secondo con un suo organico sviluppo e con influenze nella regione di Modena (nodo viario per i contatti con Este); il terzo, grande emporio commerciale di carattere greco con scarse implicazioni artistiche etrusche, ma con elementi veneti e piceni. Sostanzialmente, lo sviluppo dell'avanzata etrusca coincide con la cultura villanoviana nella sua terza fase (« Benacci II »); ma rimane in discussione, anche in questo caso, se si trattò di una sostituzione o di un progressivo svolgimento. La seconda ipotesi ha guadagnato terreno negli ultimi tempi, ma implica nuovi problemi. La tradizionale visione storica di uno sviluppo unitario dell'Etruria tosco-laziale e dell'Etruria padana (dovuta a studiosi che partivano da un'angolazione bolognese, come il Ducati) può mantenersi solo se la si limita al fatto, che, effettivamente, con la fase etrusca ha ovunque inizio una civiltà urbana e mercantile. Ma l'inizio di tale fase, i suoi caratteri locali e i suoi sviluppi hanno tempi e modi diversi.

Sembra opportuno, a questo punto, cercar di considerare entro uno sviluppo storico la società che aveva prodotto il sorgere e lo svilupparsi di quella civiltà artistica che è stata documentata nel primo e nel terzo capitolo di questo volume.

Osservando i dati archeologici che finora (luglio 1972) possediamo, possiamo affermare che nel IX secolo a.C. (in fase villanoviana) sussistevano ancora tratti di un'organizzazione sociale primitiva, anche se già in stato avanzato del passaggio a una società totalmente differenziata in classi. È possibile che, in età molto precedente (XIII-XII secolo) questa società fosse stata toccata da escursioni di navigatori egei (micenei), che andavano in cerca di metalli o « scambiando lucido ferro con rame » (*Odissea,* I, 183 sgg.). Anche se da questi contatti poteva esser nata qualche innovazione tecnica, la struttura sociale non era stata modificata. Invece una differenziazione economica si va costituendo nel corso dell'VIII secolo nei gruppi che abitavano presso le grandi vie di comunicazione interne tra l'Etruria e la Campania: Tarquinia, Caere, Roma, Preneste, Cales e altri centri meridionali. Questa differenziazione si rivela nel

tipo delle tombe e nella presenza in esse di materiali di importazione, di fabbricazione greca o orientale (in Etruria) o etrusca (a Roma, nel Lazio e in Campania). Ció coincide con lo stabilirsi, nel primo quarto dell'VIII secolo, di un nucleo di greci (euboici), commercianti e poi artigiani e metallurgici, nell'Isola di Ischia (*Pithekoussa*) e un poco piú tardi a Cuma, vera e propria colonia. Nello stesso tempo i greci dell'Eubea si trovano anche sulle coste dell'Asia Minore, fra la Cilicia e la Siria. Si stabiliscono cosí (anche per mare) contatti intensi con l'Italia centrale, che portano, nel corso del VII secolo, alla costituzione, in Etruria, di quella che si chiama « civiltà orientalizzante » (nella quale un tempo si credeva di poter riconoscere l'arrivo di un nuovo popolo, gli Etruschi). È verso la metà del VII secolo che la differenziazione economica assume aspetti che documentano il formarsi di una classe sociale di aristocratici, organizzata in gruppi gentilizi che tengono a sottolineare in modo visibile sia il proprio successo sia la propria appartenenza al gruppo. Questo si manifesta nella costruzione di grandi complessi tombali a piú camere e di tumuli che contengono camere sepolcrali di varia epoca. I dati storici confermano l'esistenza di queste grandi famiglie, contornate da numerosissimi clienti e servi, per una età successiva (secolo V); ma l'archeologia ne palesa la costituzione nel VII secolo e con particolare precocità e splendore nel territorio etrusco meridionale. Qui le tombe « principesche » sono databili tra 670 e 650, mentre la piú antica tomba a camera delle necropoli di Roma (Esquilino n. 95) appartiene al periodo 625-575 ed è di tipo ceretano. Dobbiamo spiegarci questo straordinario sviluppo aristocratico dell'Etruria non solo con il commercio dei metalli e degli oggetti di lusso, ed eventualmente la pirateria (anch'essa una forma del commercio), ma soprattutto col possesso della terra, comportante la disponibilità delle zone metallifere della costa toscana e lo sviluppo dell'agricoltura (nel VII secolo viene introdotto l'ulivo nell'Italia centrale).

È la costituzione di queste grandi famiglie (*gentes*) a determinare e caratterizzare lo svolgimento artistico etrusco, che rimase sempre di carattere aristocratico. A differenza di Roma, in Etruria non si formò una classe plebea, di liberi in lotta per la conquista dei diritti civili (plebei ammessi al consolato nel 366 a.C.). Attraverso queste strutture aristocratiche e con lotte interne si costituiscono in Etruria le grandi città della costa tirrenica (e poi dell'interno) e i loro territori.

Queste *gentes* etrusche sussistono anche dopo che nel IV secolo Roma si sarà impadronita della supremazia politica in Etruria (trattato di pace con Caere nel 353, di pace quarantennale con Tarquinia nel 351). Si spiega cosí il carattere costantemente clientelistico dell'arte etrusca, che fiorisce con le grandi famiglie e scompare con esse senza mai costituirsi una propria autonomia, legata a una vasta partecipazione nazionale. Nel periodo arcaico si produce quell'arte che è piú generalmente conosciuta come « etrusca », la cui fortuna sta nel riflesso del grande stile arcaico greco reso di piú facile comprensione da una banalizzazione e deformazione che sollecitano il gusto moderno. Il periodo arcaico coincide col massimo potenziale dell'aristocrazia etrusca. Ma, contrariamente all'opinione piú diffusa, a noi sembra che sarà dal IV al III secolo che in Etruria si giungerà, pur muovendo sempre da impulsi esterni, a costituire un linguaggio formale piú autonomo e piú originale.

PARTE QUARTA

L'Italia dalla fine del V secolo all'invasione di Annibale (218 a.C.)

tipo delle tombe e nella presenza in esse di materiali di importazione, di fabbricazione greca o orientale (in Etruria) o etrusca (a Roma, nel Lazio e in Campania). Ciò coincide con lo stabilirsi, nel primo quarto dell'VIII secolo, di un nucleo di greci (euboici), commercianti e poi artigiani e metallurgici, nell'Isola di Ischia (*Pithekoussa*) e un poco piú tardi a Cuma, vera e propria colonia. Nello stesso tempo i greci dell'Eubea si trovano anche sulle coste dell'Asia Minore, fra la Cilicia e la Siria. Si stabiliscono cosí (anche per mare) contatti intensi con l'Italia centrale, che portano, nel corso del VII secolo, alla costituzione, in Etruria, di quella che si chiama « civiltà orientalizzante » (nella quale un tempo si credeva di poter riconoscere l'arrivo di un nuovo popolo, gli Etruschi). È verso la metà del VII secolo che la differenziazione economica assume aspetti che documentano il formarsi di una classe sociale di aristocratici, organizzata in gruppi gentilizi che tengono a sottolineare in modo visibile sia il proprio successo sia la propria appartenenza al gruppo. Questo si manifesta nella costruzione di grandi complessi tombali a piú camere e di tumuli che contengono camere sepolcrali di varia epoca. I dati storici confermano l'esistenza di queste grandi famiglie, contornate da numerosissimi clienti e servi, per una età successiva (secolo V); ma l'archeologia ne palesa la costituzione nel VII secolo e con particolare precocità e splendore nel territorio etrusco meridionale. Qui le tombe « principesche » sono databili tra 670 e 650, mentre la piú antica tomba a camera delle necropoli di Roma (Esquilino n. 95) appartiene al periodo 625-575 ed è di tipo ceretano. Dobbiamo spiegarci questo straordinario sviluppo aristocratico dell'Etruria non solo con il commercio dei metalli e degli oggetti di lusso, ed eventualmente la pirateria (anch'essa una forma del commercio), ma soprattutto col possesso della terra, comportante la disponibilità delle zone metallifere della costa toscana e lo sviluppo dell'agricoltura (nel VII secolo viene introdotto l'ulivo nell'Italia centrale).

È la costituzione di queste grandi famiglie (*gentes*) a determinare e caratterizzare lo svolgimento artistico etrusco, che rimase sempre di carattere aristocratico. A differenza di Roma, in Etruria non si formò una classe plebea, di liberi in lotta per la conquista dei diritti civili (plebei ammessi al consolato nel 366 a.C.). Attraverso queste strutture aristocratiche e con lotte interne si costituiscono in Etruria le grandi città della costa tirrenica (e poi dell'interno) e i loro territori.

Queste *gentes* etrusche sussistono anche dopo che nel IV secolo Roma si sarà impadronita della supremazia politica in Etruria (trattato di pace con Caere nel 353, di pace quarantennale con Tarquinia nel 351). Si spiega cosí il carattere costantemente clientelistico dell'arte etrusca, che fiorisce con le grandi famiglie e scompare con esse senza mai costituirsi una propria autonomia, legata a una vasta partecipazione nazionale. Nel periodo arcaico si produce quell'arte che è piú generalmente conosciuta come « etrusca », la cui fortuna sta nel riflesso del grande stile arcaico greco reso di piú facile comprensione da una banalizzazione e deformazione che sollecitano il gusto moderno. Il periodo arcaico coincide col massimo potenziale dell'aristocrazia etrusca. Ma, contrariamente all'opinione piú diffusa, a noi sembra che sarà dal IV al III secolo che in Etruria si giungerà, pur muovendo sempre da impulsi esterni, a costituire un linguaggio formale piú autonomo e piú originale.

PARTE QUARTA

L'Italia dalla fine del V secolo all'invasione di Annibale (218 a.C.)

1.

La Campania e l'Italia meridionale

Il periodo compreso dalla metà circa dell'VIII secolo all'inizio circa del secolo V a.C. rappresenta il momento della formazione e dell'articolazione di una civiltà coloniale da un lato e dall'altro quello della acquisizione dei motivi coloniali da parte delle popolazioni indigene e la creazione di manifestazioni, sia pure sporadiche, di un'arte locale. Ben diversa è la situazione compresa fra l'inizio del V secolo e l'invasione di Annibale (218 a.C.). Il panorama muta a partire dalla metà del IV secolo.

Le popolazioni delle Puglie e in parte quelle della Campania, che avevano mantenuto piú delle altre il carattere greco, cercano di assimilare i caratteri di una nuova civiltà, quale è quella che si va diffondendo soprattutto dalla Macedonia.

Alessandro il Molosso, lo zio di Alessandro Magno, è a lungo in Italia alla metà circa del IV secolo; Taranto assimila dalla metà del secolo forme nuove che si innestano sulla non dimenticata tradizione greca; chiama dalla Grecia il massimo tra gli scultori dell'epoca, Lisippo (il suo arrivo e la sua lunga attività nella città saranno della massima importanza per la definizione dei canoni della scultura di età ellenistica dell'Italia meridionale). Piú tardi Pirro è accolto dai Tarantini come l'interprete di una nuova politica che vuole suggerire alle popolazioni d'Italia, una civiltà greca di taglio ormai completamente ellenistico.

Questa civiltà di tipo ellenistico, che si articola soprattutto a Taranto e che da Taranto si diffonde in tutta l'Italia (e avrà larghissima risonanza soprattutto in Etruria), cui corrisponde in Sicilia, se pure con intensità minore, la cultura di Siracusa, che assimila in larga misura motivi da Alessandria (Teocrito), ha un limite ben preciso nelle strutture costituzionali e civili delle città dell'Italia meridionale e della Sicilia.

Si tratta del limite antico della cultura coloniale; quello cioè di racchiudersi in se stessi, di interpretare motivi troppo esterni, di essere *ornamentum* piú che *instrumentum* per le popolazioni italiche che ne avvertono la dimensione culturale, ma che a difficoltà possono assorbirne i temi.

Il limite è ora ancora piú sentito: la cultura che si stabilisce nell'Italia meridionale, cultura di classe, che assimila i motivi di quella delle corti della Grecia settentrionale,

◄ *254. Taranto, Oinochoe (particolare): testa femminile (fine IV sec.). Taranto, Museo Nazionale.*

255. Fratte (Salerno). Fregio architettonico con rilievi e pitture (fine V sec.). Salerno, Museo Provinciale.

dell'Egitto, dell'Oriente, e vuole ripeterne i caratteri, non sarà mai formativa per le classi sociali intermedie e per quelle subalterne, per le quali Roma sarà interprete piú rozza, ma piú sicura ed evidente.

Il tentativo dell'egemonia di un Ellenismo italiota, che trova in Pirro un paladino patetico e sfortunato, può dirsi esaurito all'inizio del secondo venticinquennio del III secolo, spezzato dalla conquista romana di Taranto nel 272.

Alla fine del III secolo l'Italia si trova di fronte alla prova piú difficile della sua storia: Annibale e gli eserciti cartaginesi, appoggiandosi alle città greche dell'Italia meridionale, cercando di far rivivere le autonomie locali delle popolazioni indigene, invadono durante quindici anni la Penisola. Si determina allora una lotta senza tregua tra due civiltà, quella punica e quella romana, dalla quale Roma esce vittoriosa. Ma la vittoria significò anche un prezzo immenso. Gli ordinamenti giuridici romani dettero la misura delle proprie capacità, ma l'Italia si presentava, alla fine della seconda guerra punica, estenuata, immiserita: l'economia artigiana e quella dei piccoli agricoltori era distrutta e con essa quella civiltà intermedia e subalterna che aveva trovato una propria dimensione assimilando in parte i caratteri della cultura ellenistica. Si può affermare che, con l'inizio del II secolo sembra scomparire la tematica ellenistica (che al piú rimane fossilizzata su posizioni ormai superate), mentre quella indigena appare informe e insufficiente.

Da quanto è stato affermato ci si può rendere conto come sia praticamente impossibile suddividere in ambienti troppo circoscritti la produzione artistica dal V al II secolo a.C., e della necessità di trattare a linee ampie ambienti culturali che mostrino affinità anche generiche. La Sicilia partecipa poco al fenomeno. Diversa è la posizione della Puglia e dell'Italia meridionale, soprattutto della Campania.

Al momento della fondazione di Thurii (444 a.C.), tra i coloni attici, secondo una vecchia ipotesi sempre piú attendibile, dovevano trovarsi numerosi ceramografi. A questo

256. Fratte (Salerno). Maschera funeraria (V sec.). Salerno, Museo Provinciale.

si deve l'acquisizione in Italia dei motivi stilistici della ceramica ateniese.

Ben presto, soprattutto a Taranto, la ceramica trovó manifestazioni peculiari: le forme dei vasi, ingigantite rispetto ai prototipi attici, arricchite da una decorazione plastica inconsueta (di ascendenza indigena), manifestano la tendenza verso una monumentalità paesana o la produzione di forme elaborate, spesso di tipico carattere funerario. La decorazione, che nella ceramica attica, già a partire dal secondo venticinquennio del V secolo, risentiva della difficoltà di rappresentare sulla superficie dei vasi, con due soli colori, nero e rosso, le convenzioni della grande pittura, cerca di arricchire le proprie possibilità con l'aggiunta di colori bianco, paonazzo, giallo, oro, che ben poco hanno a che fare con le prerogative della decorazione lineare.

Ad una prima produzione ellenizzante segue una fase che mostra l'acquisizione di motivi piú tipicamente indigeni. I guerrieri rappresentati nei sacelli (corrispettivo di quelli scolpiti nelle stele monumentali dell'Atene del IV secolo) incombono sulla parte principale del vaso; la misura classica cede ad una fantasiosa descrizione di armi,

257. Ruvo. Cratere: Guerriero che uccide un prigioniero (350-325). Vaticano, Museo Etrusco.

di ornamenti, di usi locali; la decorazione vegetale diviene preminente, si ingigantisce, sul collo di alcuni esemplari, protomi maschili e femminili sembrano nascere da volute vegetali.

Nell'insieme una sostanziale disorganicità cui corrisponde il gusto tutto immediato di alcune scene mitiche tragicissime, esotiche, o chiaramente comiche: nei « vasi Fliacichi », assimalazione truculenta o parodistica delle saghe, sempre piú colte, che la raffinata società ateniese andava elaborando, o notazioni di vita popolare sul gusto della commedia e dell'idillio. Accanto alla naturalezza e spigliatezza di figure minori, il gusto per un racconto semplificato, la vivacità di alcune scene erotiche o di banchetto.

Ma già alla metà circa del V secolo si nota l'assimilazione nelle ceramiche di motivi di un'arte piú complessa e piú colta, quale quella che doveva caratterizzare la corte macedone.

259. Eclano (Avellino). Frammento di decorazione architettonica (IV-III sec.). Avellino, Museo.

Notazioni luministiche compaiono su alcuni vasi, e testimoniano il tentativo di rappresentare, con particolare policromia, i problemi che si agitavano nella grande pittura in Grecia; altri vasi vogliono ripetere nella terracotta i motivi della grande toreutica, motivi che divengono sempre piú preminenti.

La cosiddetta ceramica di Gnathia (v. fig. 399), che si esaurisce all'inizio del III secolo, mostra la precisa assimilazione di motivi di arte piú colta sia da Atene che dall'Egitto. Essa sembra talora costituire un lontano precedente della decorazione pittorica pompeiana post-augustea.

Taranto mostra anche una caratteristica produzione di coroplastica: la serie numerosissima di terracotte, teste a tutto tondo, statuette, *pinakes,* alcuni dei quali di altissima qualità artigianale, testimonia l'esistenza di fabbriche molto attive.

I numerosi monumenti funerari della città hanno molto spesso una decorazione in calcare scolpito con rilievi (fregi e metope) che lasciano trasparire l'assimilazione di complessi problemi della civiltà artistica della Grecia; alcuni di essi erano ornati da antefisse fittili di notevole qualità, di iconografia completamente ellenistica.

Ma la città, in età ellenistica, è caratteristica soprattutto per la produzione toreutica e di oreficeria (analoghe a quelle rinvenute in Macedonia e in Tessaglia), che testimoniano la presenza di maestranze greche specializzate e la ricchezza degli abitanti.

Un panorama, simile se pur meno intenso, è quello della Sicilia; la produzione dell'isola in questo periodo è caratterizzata da fabbriche di coroplasti e di ceramografi,

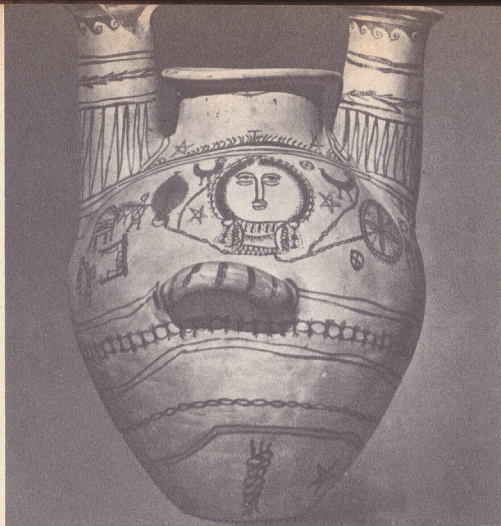
260. Taranto. Statua funeraria (III-II sec.). Berlino, Musei Statali.

alcuni dei quali sono autori di esemplari con fine decorazione policroma.

Fabbriche di ceramica si stabiliscono già nel IV secolo a Pesto e in Campania (quest'ultima è caratterizzata da ceramiche con decorazione a rilievo). Ma tutta questa produzione non rappresenta altro che un aspetto locale dell'arte della Grecia.

Sarà opportuno esaminare la produzione indigena che, pur traendo lo spunto da quella ellenistica, raggiunge una propria autonomia formale.

261. Taranto. Rilievo: barbari in fuga (II sec.). Taranto, Museo Nazionale.

262. Taranto. Figurina femminile (III sec.). Taranto, Museo Nazionale.

263. Lavello (Potenza). Askos (VI sec.). Reggio Calabria, Museo Nazionale.

264. Lavello (Potenza). Askos (particolare): Processione funebre (VI sec.). Reggio Calabria, Museo Nazionale.

265. Canosa (Bari). Askos con statuette fittili (IV-III sec.). Napoli, Museo Nazionale.

Accanto alla produzione delle ceramiche ellenizzate continua quella delle ceramiche indigene. Caratteristici i grandi *askoi* che presentano a volte, come nel caso di uno scoperto a Lavello, una ingenua, ma intensa, narrazione di un funerale, con figure appena abbozzate, di gusto assolutamente locale.

Altri hanno per decorazione teste femminili viste di prospetto, quasi un corrispettivo delle protomi rappresentate sui grandi vasi figurati. Altri ancora si arricchiscono di una ricchissima pesante e paesana decorazione di figurine o di protomi plastiche che sembrano documentare il trasferirsi, in ceramica, di alcuni temi della toreutica.

I ceramografi che dipingevano i vasi sono con ogni probabilità a volte utilizzati,

266. Canosa (Bari). Pittura funeraria (inizi III sec.). Bari, Museo Archeol.

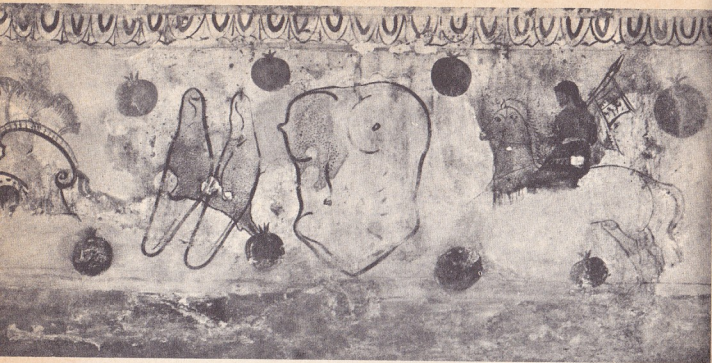
già nel IV secolo, per composizioni pittoriche nelle tombe piú ricche. In Puglia, ad esempio a Ruvo e Canosa, in Lucania, nella serie ricchissima di Pesto, in Campania, a Capua o a Cuma, i pittori dipingono le pareti interne dei sarcofagi o delle camere funerarie con figure di danzatrici, offerenti, guerrieri, scene di combattimento, scene funerarie, scene della vita dell'oltretomba, caratterizzate dall'estrema vivacità dei colori, ma da composizioni affollate ottenute piú per giustapposizione di figure che per organica articolazione di esse nel campo figurativo.

Gli autori di queste rappresentazioni mostrano appieno i propri limiti: la tradizione della ceramografia permetteva loro di decorare con competenza le superfici dei vasi, ma quando essi si trovano a dover riempire le pareti interne dei sarcofagi o quelle delle tombe, di ben maggiori dimensioni, sembrano provare un notevole imbarazzo e la composizione risulta affaticata ed elementare.

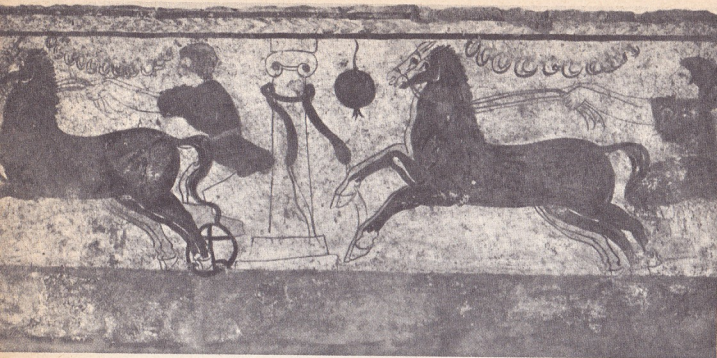
Nella grande maggioranza essi si dimostrano incapaci ad amplificare le dimensioni della pittura vascolare senza distruggere la sostanza, iconografica e stilistica, delle figure. Queste, ricomposte in scene pletoriche e approssimative, mostrano la insufficienza artigiana di botteghe che hanno ben poca disponibilità se estratte dalla consuetudine del mestiere e usate per composizioni di dimensioni diverse.

In altre condizioni il passaggio dalla decorazione della ceramica a quella delle pareti delle camere funerarie o dei sarcofagi avrebbe forse determinato la formazione di scuole di pittura (cosí come, in parte, avvenne in Etruria). In Italia meridionale la

267. Paestum, lastra tombale con guerrieri (IV sec.). Napoli, Museo Nazionale.

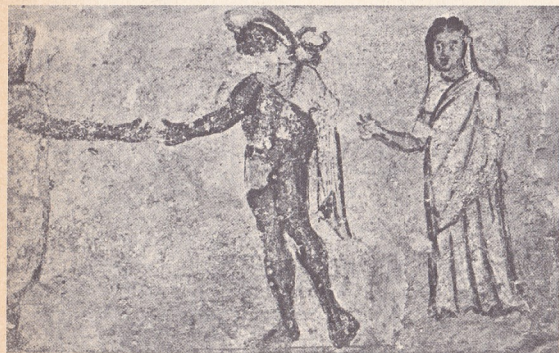
268. Paestum, lastra tombale: Combattimento (IV sec.). Paestum, Museo.

269. Paestum, lastra tombale: Armatura di un guerriero (IV sec.). Paestum, Museo.

270. Paestum, lastra tombale: Pantere e grifi (IV sec.). Paestum, Museo.

271. Paestum, lastra tombale: Pantera (IV sec.). Paestum, Museo. ►

272. Paestum, lastra tombale: Ludi funebri (IV sec.). Paestum, Museo.

273. Paestum, lastra tombale: Ludi funebri (IV sec.). Paestum, Museo.

274. Paestum, lastra tombale (particolare): Nave dei morti e corteo di offerenti (IV sec.). Paestum, Museo. ►

275. Paestum, scena di lamentazione funebre (IV sec.). Paestum, Museo.

276. Isernia (tomba dipinta): Ermete psicopompo (fine III-inizio II sec.). Napoli, Museo Nazionale.

277. Rocca San Felice. Statuetta votiva (IV sec.). Avellino, Museo Provinciale.

pratica artigianale è incapace di superare difficoltà apparentemente banali. In un tempo nel quale in Grecia si sviluppava la prima grande civiltà pittorica d'Europa, questi decoratori di tombe rimangono fermi al disegno colorato e alla composizione priva di prospettiva spaziale. Nessuna delle conquiste pittoriche greche viene recepita. Ma dobbiamo riconoscere che nel disegno essi hanno acquistato una sicurezza e leggerezza che fanno sorgere spontaneo, talvolta, il confronto con i migliori disegnatori del Rinascimento (p. es. nella composizione di grifi e pantere, figg. 270, 271). Si trovano in queste pitture interessanti notazioni di costume locale (fig. 275) e raffigurazioni di carattere religioso che si riportano a mitologie a noi ignote: nella figura femminile alata che riceve la defunta, come un Caronte, sulla sua barca, si ha forse un aspetto, influenzato dalla tipologia della Gorgone, ma volto al benigno, di quella misteriosa divinità della morte, forse la stessa che abbiamo incontrato sul coperchio villanoviano di Pontecagnano (fig. 20) e che in Etruria prende il nome di Vanth.

279. Santa Maria Capua Vetere. Statua votiva con dodici infanti (III sec.). Capua, Museo Campano.

Il panorama presenta maggiore autonomia in Campania; forse perché, lontana dai centri propulsori della grecità coloniale, l'arte di questa regione poté trovare forme piú autonome. Putroppo conosciamo insufficientemente la produzione delle città ellenizzate della costa, che senza dubbio dovevano trovare manifestazioni piú notevoli di quelle delle città dell'interno.

I rinvenimenti piú ricchi sono soprattutto quelli di Capua. Continua la produzione e la dedica delle statue di tufo offerte dalle madri. Ma in esse la dimensione classica che ancora caratterizza i primi esemplari è completamente trascurata per forme tutte locali. Le donne sedute espongono quasi a ventaglio i propri figli, e l'orgoglio è nel numero dei nati (a volte intere dozzine), orgoglio che sembra superare un affetto piú intimo. La teatralità tutta terrena dei gesti, la pesantezza delle figure contadine, non le emancipa da un giudizio di estrema insufficienza formale, di rozzezza, al limite della incapacità. Ma queste, che erano palesi insufficienze rispetto alla cultura artistica che regnava in quel tempo nella periferia dell'arte greca, rendono queste sculture attraenti al gusto di oggi, interessato alle espressioni inconscie e primitive.

◄ *278. Santa Maria Capua Vetere. Statua votiva con dodici infanti (III sec.). Capua, Museo Campano.*

280. Campania. Busto votivo di uomo (III sec.). Berlino, Musei Statali.

Nella produzione delle terrecotte gli artigiani campani sembrano trovare modi piú caratteristici. Essi, oltre che figure di piccole dimensioni, creavano statue di notevole grandezza: al vero o piú grandi del vero. Ma questa produzione monumentale altro non è che l'amplificazione, in piú grandi dimensioni, della piccola plastica: il risultato è analogo a quello ottenuto dai ceramografi se impegnati per decorare le pareti delle tombe o dei sarcofagi: una monumentalità sciatta e insipiente, inutilmente ricca di dettagli, una disorganicità sostanziale.

Il risultato è sempre al limite del pasticcio: inutilmente si cerca di nascondere una sostanziale inesperienza con piccole trovate come quella che offriva la stessa tecnica del coroplasta: l'ingegnosità nello steccare l'argilla in modo da supplire volumi plastici non realizzati, aggiungere, ad effetto, palline o cubetti di argilla piú liquida. Il

281. Calvi (Benevento). Statua votiva di giovane (III-II sec.). Napoli, Museo Nazionale. ▶

bozzettismo è al limite della caricatura e questi giovanotti un po' tronfi, quasi lievitati su una struttura inesistente, inutilmente atteggiati, queste donne tutte terrene, pesanti, offerte allo spettatore, sembrano proporre l'immagine di una società che vuole parodiare piú che assimilare i temi della piú raffinata civiltà ellenistica. Lo stesso carattere è tipico di una statua di bronzo, rappresentante Marsia, da Pesto. La testa è lavorata con minuzia calligrafica e insieme con notevole insipienza; essa poggia su un corpo enfio, quasi un otre, sostenuto dalle gambe corte e pesanti. La statua è concepita da un artigiano uso a fabbricare dolii di terracotta, non da un bronzista.

Il risultato piú notevole della produzione campana è quello di alcuni busti dedicati nei santuari; in questo caso gli artigiani si preoccupano ben poco, data la qualità della stessa clientela, di motivare stilisticamente le proprie creazioni, si sentivano piú liberi: le opere sono piú sincere.

La immediatezza di alcuni di essi, appena abbozzati, volutamente accentuati nei caratteri fisionomici, le maschere spiritate e fisse sugli spettatori, la tendenza a dilatare la materia innaturalmente, l'impadronirsi non dell'organicità delle figure, ma delle

284. Pompei. Metopa: Atena, Dedalo ed Icaro - oppure Efesto ed Issione (III sec.). Pompei, Antiquarium.

possibilità plastiche dei singoli elementi anatomici di esse (a volte amplificati sino all'inverosimile), sono la migliore documentazione di una civiltà artistica abituata a considerare l'argilla come la materia piú importante.

Forse proprio a questo periodo appartiene il monumento piú singolare della Campania. Si tratta di una metopa rinvenuta nei pressi del foro triangolare di Pompei, forse del III secolo a.C. Sul piano, larghissimo, si stagliano, assolutamente frontali, tre figure: Atena, forse Dedalo che inchioda Icaro ad una ruota (o forse Efesto che inchioda Issione). Le figure tozze gesticolano quasi per una sagra domenicale, sono fisse allo spettatore. Esse sembrano comunicare tra loro solo per il consenso di chi assiste alla scena. E le armi implacabili di Atena sono abbandonate sul fondo per gli arnesi del carpentiere, quegli arnesi che gli artigiani campani avevano consuetudine quotidiana ad usare e che sembrano sottomettere, nella loro evidenza, il mito alla ingegnosità di una classe orgogliosa dei propri mestieri.

Sui due versanti del crinale appenninico nell'Italia centrale e in quella meridionale, e soprattutto nei territori che corrispondono alle moderne regioni di Abruzzo, Molise, Campania, Puglia, Lucania, in parte la Calabria e, in parte del Lazio, delle Marche, dell'Umbria, la natura geografica è caratterizzata da boschi, che solo in pochi territori divengono cosí fitti da non poter essere transitati da pascoli stagionali. Erano questi, e sono stati sino ad età abbastanza recente, i territori piú adatti all'allevamento di animali di medie dimensioni, soprattutto pecore e maiali. La struttura delle greggi e delle mandrie, la necessità di spostamenti stagionali, una economia di mercato stagio-

282. Santa Maria Capua Vetere. Statua votiva femminile (III-II sec.) già Capua, Museo Campano.

nale, caratterizzata dalla discesa in pianura all'inizio dell'autunno e l'ascesa verso i pascoli di mezza montagna in primavera inoltrata. Una civiltà praticamente nomade che, pur avendo proprie sedi fisse con difese molto potenti, bene si prestava ad essere il tramite di motivi culturali che venivano acquisiti negli spostamenti frequenti e soprattutto nelle occasioni stagionali.

Soprattutto tra la Campania e la Puglia, questa civiltà permise un contatto costante e una osmosi continua lungo quei tratturi ove transitavano le innumerevoli greggi, rendita nobile e molto notevole delle popolazioni montane dell'Italia antica.

Il contatto con le civiltà contadine della Campania e della Puglia, e con quelle commerciali delle città coloniali, non incideva sulla continuità secolare di abitudini e di modi di vita. Le popolazioni dei pastori dovevano essere bene armate, per difendere se stesse e gli animali, il capitale doveva essere accumulato in oggetti facilmente trasportabili, i culti dovevano essere legati al mutare dei tempi e dei pascoli, gli stessi luoghi di culto erano lungo le direttrici di marcia delle greggi in rapporto a sorgenti, ai pascoli piú ricchi, all'incrocio delle vie di traffico.

Le offerte dedicate in questi santuari erano bronzo fuso, monete coniate dalle città piú diverse dell'Italia centrale e meridionale, statuette di soldati e di pastori, di Ercole e di Marte, di donne, vasetti, terracotte di animali, statuette di offerenti, e soprattutto teste maschili e femminili nelle quali gli offerenti intenzionalmente si riconoscevano, parti anatomiche di essi a testimonianza delle guarigioni ricevute.

Possiamo immaginare l'aspetto di questi santuari (e ne conosciamo bene uno soprattutto, quello di Carsoli in Abruzzo), come l'insieme di padiglioni mobili, dove gli artigiani vendevano i bronzi o lavoravano direttamente sul posto le terracotte, spesso adeguandosi al desiderio dei committenti e ricavandone da matrici, a volte consunte, volti che poi arricchivano di notazioni fisionomiche piú individuali, e che forse cuocevano direttamente sul posto. E non è stato notato che da una stessa matrice sono stati tratti prototipi che sono stati poi individualizzati, a richiesta, in maschili o femminili, piú giovani o pú vecchi, barbuti o glabri. E chi aveva meno denaro acquistava solo una mezza testa di profilo da appendere al recinto del santuario.

Gli artigiani solo raramente creavano opere originali, quasi sempre offrivano agli acquirenti, uomini e donne, l'immagine prefigurata che essi desideravano; un'immagine di vaga reminiscenza ellenistica, scarsamente individualizzata, spesso ridotta a simbolo, come nel caso delle teste; le piú frequenti; o il ricordo di una condizione umana riconosciuta attraverso la malattia.

I bronzetti rappresentano Ercole, l'eroe continuamente in cammino, un Ercole già maturo e vestito delle spoglie del leone nemeo, con la clava alzata, minaccioso contro le difficoltà che la natura presentava ai pastori, un Ercole che solo alla lontana ricordava, forse, quelli di Lisippo dei quali si era sentito parlare come di cose mirabili a Taranto; o Marte pronto alla difesa contro gli uomini che azzardassero opporsi ai pastori; piú raramente Giove e Minerva; o gli stessi offerenti coperti di vesti pesanti, di lana, in atto di sacrificare, libando, alla divinità. E si tratta in generale, come dimostrano le dediche di alcuni vasetti, di divinità indigene, che sembrano personificare la presenza immanente della natura, la difesa contro la malattia, la guerra, la buona

285-286. Caramanico (Pescara). Statuette votive di Ercole (III-I sec.). Chieti, Museo Nazionale.

sorte, l'amore, o poveri culti domestici, o i mestieri piú umili: Asclepio, Vulcano, Giunone, Salute, Bellona, Minerva, Fortuna, Vesta, Venere, Saturno (per ricordare solo quelli piú comprensibili).

Le prime manifestazioni di questa civiltà pastorale sono caratteristiche già nel VI e V secolo a.C. La necropoli di Alfedena in Abruzzo, dove sono state rinvenute molte e ricchissime tombe, mostra i caratteri di una civiltà ricca di bronzi, deposti ad ultimo ornamento dei defunti nelle sepolture stesse.

Probabilmente, in un primo momento, gli elementi assimilati dalla civiltà pastorale erano suggeriti in parte da quella composita civiltà picena della quale il guerriero di Capestrano è l'esempio piú notevole.

Ma una piú completa articolazione si ebbe già a partire dal V secolo, il momento in cui iniziano le stipi piú antiche, o meglio i documenti piú antichi delle stipi.

Ben presto, a partire dalla fine del V secolo, le stipi si fanno sempre piú frequenti e caratterizzano non solo la zona appenninica, ma gran parte dell'Italia centrale e meridionale, testimonianza della diffusione egemonica dei culti italici.

289. Pietrabbondante. Statuetta votiva (III sec.). Bruxelles.

Al IV-III secolo può forse risalire la statuetta di un guerriero sannitico conservata a Parigi, che, se pur mostra l'assimilazione di piú generici motivi campani, ha in sé un impeto monumentale che permetterebbe di collocarla nella stessa tradizione del guerriero di Capestrano.

Statuette, come quella di Pietrabbondante a Bruxelles, del pieno III secolo, pur rozze ed elementari, mostrano una compiacenza disegnativa, una immediatezza che permette di riscattarle da un giudizio di insufficienza: le teste troppo piccole o troppo grandi, i particolari fisionomici, i capelli, rappresentati con cura minuta dei dettagli, la posizione ingenua, ardimentosa degli offerenti, tutti protesi verso lo spettatore, in abito di parata, danno la misura di una cultura artistica che, pur in una sostanziale insufficienza formale, è molto largamente diffusa e sentita dalle popolazioni italiche, che in essa trovano l'appagamento delle proprie piú elementari esigenze estetiche.

Ma in qualche caso, sia in eccezionali teste di terracotta, sia in qualcuna di bronzo (come una, straordinaria, proveniente dall'Abruzzo, ora a Parigi), ci troviamo di fronte ad opere che testimoniano l'attività di artisti non comuni, forse di formazione italiota,

tarantina, i quali sanno cogliere nelle fisionomie degli offerenti una individualità ben calibrata, con una misura ed una intensità inconsuete al mondo italico.

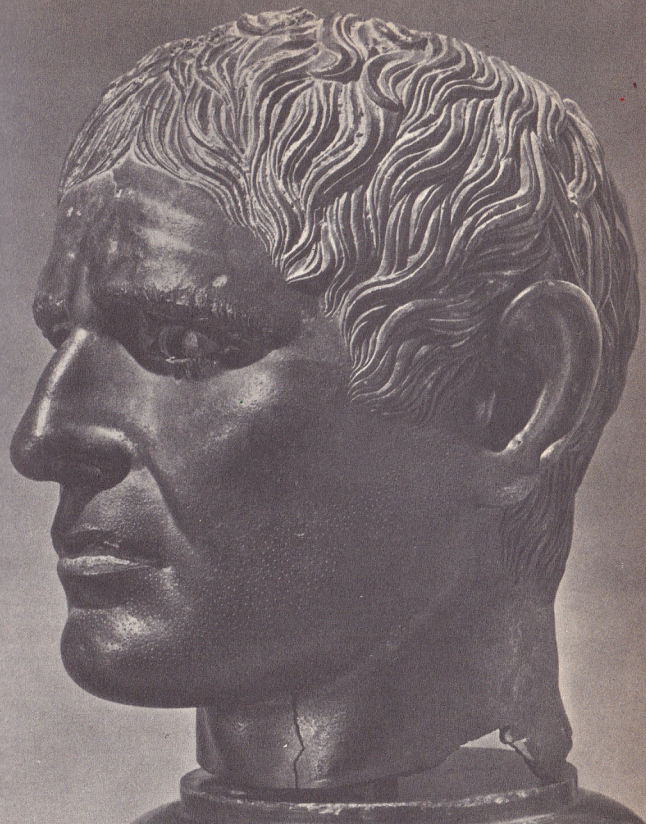
Manca nella produzione medioitalica una continuità figurativa che permetta la formazione di vere e proprie scuole d'arte che emancipino l'artigianato artistico da una caratterizzazione a volte riuscita, generalmente irregolare e casuale, che non trova la propria giustificazione in una cultura piú attentamente maturata, ma solo nelle tendenze casuali e troppo spontanee di rari artigiani e committenti.

La localizzazione geografica delle stipi italiche basterebbe a dare un quadro eccezionale della cultura dell'Italia media, ma un lavoro del genere non è stato ancora tentato: basti pensare che la immensa stipe rinvenuta a Lucera, la città al termine del piú importante tratturo, è ancora oggi quasi completamente ignota.

Senza alcun dubbio, se dovessimo concludere un giudizio critico sulle capacità formali degli artigiani campani, questo giudizio sarebbe assolutamente negativo: essi si dimostrano indubbiamente volenterosi nell'assimilare e nel ritradurre in vernacolo le esperienze figurative del mondo classico, ma l'impegno artigiano non riesce mai a superare i limiti di un tentativo, mai sorretto da una vigile educazione formale.

Ma pure in questa esuberanza paesana, che permette ai campani di misurarsi con le esperienze del mondo figurativo classico, vi sono elementi positivi. Si potrà facilmente obiettare che la volenterosità degli artigiani, il loro impegno un po' goffo e tronfio, non basta a giustificare le opere uscite dalle loro botteghe, che risultano sempre essere al limite del pasticcio e che non riescono mai ad inserirsi tra vere e proprie opere d'arte. Pure se si esaminano senza preconcetti esclusivamente formalistici alcune opere di questo periodo, pur concludendo sulla loro insufficienza formale, si notano in esse motivi che, se ripresi con piú vigile esperienza, potranno realizzarsi nel tempo ed essere lo spunto per successive creazioni rivestite di ben diversa sostanza stilistica.

Nella produzione campana si notano ad esempio spunti che sono assolutamente originali rispetto alle suggestioni del mondo greco. La consuetudine a rappresentare il busto al posto della figura intera, e a raccogliere in questo i caratteri della personalità di chi attraverso il busto stesso (o attraverso la sola testa) si offriva alla divinità, anche se questi caratteri non possono dirsi individualizzati, ma rientrano piuttosto nella sfera del tipico; la particolare attenzione rivolta alla veduta frontale delle figure sicché la parte anteriore di esso è molto piú curata di quella posteriore; la freschezza narrativa di alcuni rilievi, come quello di Pompei, nel quale l'adesione ad una realtà quotidiana e artigiana è l'elemento predominante; la rigida gerarchia di valori che caratterizza le varie parti del corpo delle figure, a danno di una piú realistica organicità di esse, sono motivi caratteristici della produzione di questo momento storico in Campania.

Questo motivi non sono casuali; fanno parte del repertorio di quasi tutte le botteghe, e da tutti gli artigiani sono ripresi con particolare insistenza. Quando, dopo le guerre annibaliche, la penisola italiana avrà trovato una autonomia politica e la repubblica romana avrà trovato anche una propria unità culturale, i motivi dell'artigianato campano, assimilati nelle ormai consapevoli botteghe d'arte di Roma, saranno ripresentati con maggiore maturità stilistica, realizzandosi compiutamente nelle manifestazioni dell'arte figurativa della tarda repubblica e della prima età imperiale.

290. San Giovanni Lipioni. Frammento di statua (III-II sec.). Parigi, Biblioteca Nazionale.

2.

L'Etruria dell'età classica ed ellenistica

Con questo titolo vogliamo sottolineare il distacco fra l'arte etrusca del periodo arcaico e quella successiva: in questo capitolo si parlerà dell'arte etrusca della fine del V e del IV secolo e di quella dell'età ellenistica, che ha i suoi limiti convenzionali fra il 323 e il 31 a.C. Il IV secolo è caratterizzato, nella penisola italiana, da tre fattori politici rilevanti: prima di tutto la crescente pressione di Roma che tende a espandersi verso nord e verso sud, a nord penetrando nell'Etruria, a sud penetrando, con la grande guerra sannita, in Campania e poi in Lucania e in Apulia. In secondo luogo, l'intervento degli eserciti macedoni a sostegno delle colonie greche dell'Apulia (Taranto), e infine all'inizio del secolo, le scorrerie dei Galli nell'Etruria padana, a Chiusi e a Roma (390 o 387 a.C.). Veio era ormai già caduta in mano romana senza che la lega etrusca le avesse portato valido aiuto: forse le città dell'interno considerarono che Roma teneva, comunque, lo sbocco diretto dei loro commerci lungo il Tevere. Effettivamente solo Capena e Faleri aiutarono Veio e dovettero poi, dopo pochi anni, arrendersi a Roma. Intanto Sutri e Nepi venivano conquistate e Livio dirà che questi luoghi erano le porte di accesso all'Etruria: intendeva, evidentemente, l'Etruria della Val Tiberina e di Vulci. Con le ricche città della costa, e specialmente con Caere, la piú prossima a Roma, i rapporti furono a lungo di forma amichevole: nell'imminenza dell'invasione gallica Caere ospitò da Roma i cimelii della religione di stato e del suo culto. Ma poi nel 453 si allea con Tarquinia contro Roma; arresasi Tarquinia, firma una tregua trentennale. Le città etrusche della costa avevano perduto, ormai, la loro supremazia sul mare, strappata loro dai siracusani e dai cartaginesi. La loro economia era in fase di assetto ripiegando sulla rendita agraria. Erano sempre città fiorenti e in contatto diretto con i mercati della Magna Grecia, almeno sino all'ultimo quarto del secolo, quando la lega dei Sanniti chiuse l'accesso verso il sud.

Durante questo tempo le differenze fra le varie città etrusche sono di natura diversa che nell'arcaismo. Nell'età piú antica si trattava di attardamenti nella recezione degli impulsi che provenivano dall'esterno, adesso si ha un livello piú uniforme dal punto di vista della recezione di elementi dell'arte greca. Ma permangono differenze sensi-

201. Orvieto, tempio di Belvedere. Decorazione del frontone: Eroe (IV sec.). Orvieto, Museo della Fondazione Fai

2.

L'Etruria dell'età classica ed ellenistica

Con questo titolo vogliamo sottolineare il distacco fra l'arte etrusca del periodo arcaico e quella successiva: in questo capitolo si parlerà dell'arte etrusca della fine del V e del IV secolo e di quella dell'età ellenistica, che ha i suoi limiti convenzionali fra il 323 e il 31 a.C. Il IV secolo è caratterizzato, nella penisola italiana, da tre fattori politici rilevanti: prima di tutto la crescente pressione di Roma che tende a espandersi verso nord e verso sud, a nord penetrando nell'Etruria, a sud penetrando, con la grande guerra sannita, in Campania e poi in Lucania e in Apulia. In secondo luogo, l'intervento degli eserciti macedoni a sostegno delle colonie greche dell'Apulia (Taranto), e infine all'inizio del secolo, le scorrerie dei Galli nell'Etruria padana, a Chiusi e a Roma (390 o 387 a.C.). Veio era ormai già caduta in mano romana senza che la lega etrusca le avesse portato valido aiuto: forse le città dell'interno considerarono che Roma teneva, comunque, lo sbocco diretto dei loro commerci lungo il Tevere. Effettivamente solo Capena e Faleri aiutarono Veio e dovettero poi, dopo pochi anni, arrendersi a Roma. Intanto Sutri e Nepi venivano conquistate e Livio dirà che questi luoghi erano le porte di accesso all'Etruria: intendeva, evidentemente, l'Etruria della Val Tiberina e di Vulci. Con le ricche città della costa, e specialmente con Caere, la piú prossima a Roma, i rapporti furono a lungo di forma amichevole: nell'imminenza dell'invasione gallica Caere ospitò da Roma i cimelii della religione di stato e del suo culto. Ma poi nel 453 si allea con Tarquinia contro Roma; arresasi Tarquinia, firma una tregua trentennale. Le città etrusche della costa avevano perduto, ormai, la loro supremazia sul mare, strappata loro dai siracusani e dai cartaginesi. La loro economia era in fase di assetto ripiegando sulla rendita agraria. Erano sempre città fiorenti e in contatto diretto con i mercati della Magna Grecia, almeno sino all'ultimo quarto del secolo, quando la lega dei Sanniti chiuse l'accesso verso il sud.

Durante questo tempo le differenze fra le varie città etrusche sono di natura diversa che nell'arcaismo. Nell'età piú antica si trattava di attardamenti nella recezione degli impulsi che provenivano dall'esterno, adesso si ha un livello piú uniforme dal punto di vista della recezione di elementi dell'arte greca. Ma permangono differenze sensi-

◄ *101. Orvieto, tempio di Belvedere. Decorazione del frontone: Eros (IV sec.). Orvieto, Museo della Fondazione Faina*

292. Veio. Statuetta di efebo (fine V-inizi IV sec.). Roma, Villa Giulia.

bili nelle caratteristiche della produzione delle varie città, il che indica l'esistenza di attive botteghe artigiane in ciascuno dei centri piú importanti. Ciò che colpisce maggiormente la nostra attenzione è la stretta connessione con la produzione dell'Apulia, della Lucania e della Campania, cosí stretta da potersi quasi parlare di una *koinè*, di un linguaggio formale comune, con lievi differenze di accento. Questo contatto si avverte nella pittura, nella ceramica, nell'architettura; un poco meno nella scultura; e ció che va posto in evidenza è che l'Etruria si dimostra sempre la parte ricevente quanto a invenzione; ma sapeva ben manipolare gli imprestiti ricevuti. Non sono avvertibili influssi etruschi nell'arte dell'Italia meridionale. Tuttavia, quelle differenze di accento, quando sono sensibili, dimostrano, in favore dell'Etruria, una maggiore vivacità espressiva, un maggior vigore plastico.

A Veio, anche dopo la distruzione romana, alcuni luoghi di culto rimasero frequentati. In località Campetti, sull'area della città, un deposito di terracotte votive ha dato materiali arcaici, ma anche del IV secolo, con figure che, come una statuetta di efebo, mostrano chiare connessioni con l'arte classica nel suo riflesso tarantino.

A Vulci, circa due generazioni prima della conquista da parte dei Romani (280 a.C.) una grande famiglia faceva affrescare l'ambiente centrale della propria tomba con pitture commemoranti episodi della storia leggendaria e delle battaglie fra Etruschi

293. Vulci, tomba François. Combattimenti leggendari fra Etruschi e Romani (seconda metà IV sec.). Roma, Villa Albani.

294. Vulci, tomba François. Prigionieri troiani immolati da Achille (seconda metà IV sec.). Roma, Villa Albani.

e fra Etruschi e Romani, ma anche con composizioni tratte da qualche famosa pittura greca. La pittura greca aveva, nel corso del IV secolo, raggiunto una pienezza di espressione artistica e di tecnica, che sarà ritrovata solo nella grande pittura rinascimentale europea. La composizione del Sacrificio dei Prigionieri Troiani dinanzi al sepolcro di Patroclo la troviamo ripetuta in vasi dipinti e su sarcofagi di fabbrica locale. Ma il pittore della tomba vulcente (detta « Tomba François ») doveva avere una conoscenza abbastanza diretta dell'originale, perché egli seppe riprodurlo anche nella tecnica complessa dell'impasto dei colori, come non troviamo in altre pitture etrusche. Che questa nuova concezione della pittura, affermatasi in Grecia, rimanesse, però,

295-296. Vulci, tomba François. Demone femminile o Vanth; Prigioniero troiano (340-310). Roma, Villa Albani.

estranea alla sua personale esperienza, lo dimostra il fatto che egli non la riprende in quelle figure del repertorio tipicamente etrusco, che egli aggiunge alla composizione greca: e cioè la figura del demone femminile dalle grandi ali, o del demone maschile dal naso adunco, la *Vanth* e il *Charun* etrusco armato di martello. Queste figure sono infatti ancora eseguite a solo contorno, rimangono nella concezione del disegno colorato, che era quella propria a tutte le culture artistiche che non avessero partecipato agli sviluppi della grande pittura greca. La stessa distinzione formale può farsi tra le figure di Nestore e di Phoinix direttamente derivate da modelli e le figure del fregio con combattimento. Ma qualche cosa il pittore aveva pur imparato: ha infatti cercato di animare con brevi pennellate oblique il chiaroscuro del volto della figura piú originale della sua pittura, quella di Vel Saties, il signore coronato vestito di toga figurata — la *toga picta* — che indosseranno i trionfatori romani (Festo, p. 209 M, 228 L) e che egli raffigura accompagnato dal suo schiavo Arnza. Questi tiene sulla mano un uccello al legaccio. Si è supposto che si trattasse di un uccello dal cui volo ricavare un auspicio. Ma l'uccello potrebbe essere anche un falco da caccia. Comunque qua si apre uno spiraglio sul mondo aristocratico etrusco, e ci troviamo dinanzi, come è stato giustamente detto (M. Pallottino, 1952), al piú antico ritratto a piena figura che ci sia conservato della pittura europea. L'intenzione di caratterizzare un personaggio è indubbia. Il tratteggio del chiaroscuro sul volto di Vel Saties non raggiunge interamente l'effetto voluto, perché l'artista non si è reso ben conto del problema; ma nella corona del signore come nel volto dello schiavo egli osa impiegare delle pennellate di colore chiaro, i « lumi », che già compaiono in questo tempo nelle ceramiche

298. Vulci, tomba François. Frammento del fregio ornamentale (seconda metà del IV sec.). Roma, Villa Albani.

della Puglia. Con questa trovano motivi di stretto contatto le teste femminili dei fregi al disopra delle porte in questa stessa tomba. Lo studio dettagliato di questi fregi (M. Cristofani, 1967) ha posto bene in luce come anche questi fossero stati eseguiti in base a « cartoni », cioè a modelli grafici e non seguendo invenzioni dell'esecutore. Questi confronti portano a una datazione attorno al 340 per l'esecuzione delle pitture di questa tomba. Debbono perciò esser lasciate cadere talune proposte di datazione al II o addirittura al I secolo, avanzate da alcuni studiosi (M. Pallottino, 1952), e conviene ritornare alla datazione già acquisita, rialzandola, se mai, di qualche poco.

Il problema della pittura ellenistica in Etruria non è mai stato affrontato globalmente. Esso contiene tuttora non pochi elementi di discussione, che ora si sono arricchiti con le recenti scoperte di cosí numerose pitture a Paestum. Paragonate a queste, il repertorio delle pitture etrusche appare piú complesso, con richiami a modelli piú colti, mentre la pittura pestana del IV secolo ha carattere piú popolare e locale, e di conseguenza è piú corsiva, piú disinvolta.

Si introducono motivi ellenistici anche nella toreutica, forse attraverso modelli in gesso o stampi. Cosí si spiega il fregio con Amazonomachia di una cista ovale, anch'essa proveniente da Vulci, che nella incongruenza della sua composizione mostra l'esecuzione artigiana, con ripetizione di figure per riempire lo spazio, che combina e adatta modelli preformati e non esita a deturparli con l'inserzione delle borchie di sostegno. Di invenzione etrusca sono invece, anche se il tema è greco, le testine che ornano i piedi e i due cigni cavalcati da figurine (Venere e Adone?) sul coperchio.

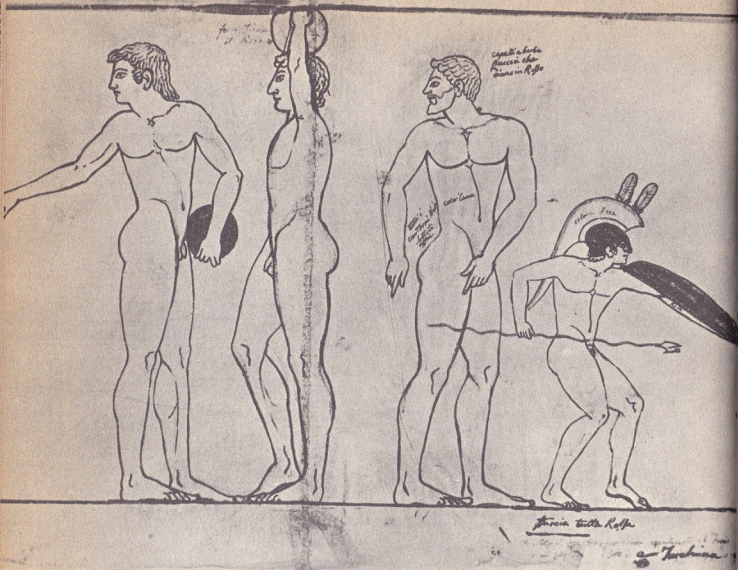
Ancora da Vulci, e del pieno IV secolo, lo specchio con la figura di un vecchio alato che esamina il fegato di un animale sacrificato: l'iscrizione lo nomina *Chalchas,* il nome dell'indovino che compare all'inizio dell'Iliade. È questo un documento notevole, perché mostra come anche per un soggetto cosí specificamente etrusco come la profezia attraverso l'esame dei visceri, la cultura artistica dei gruppi dirigenti etruschi

300. Vulci. Dorso di specchio: Calcante trae auspici dalle interiora (c. 380). Vaticano, Museo Etrusco Gregoriano.

per i quali operava questo maestro dell'incisione, amava ispirarsi alla Grecia. La figura di Chalchas ha elementi di contatto con figure di vecchi nella ceramica attica del V secolo, con una costante accentuazione, però, delle caratteristiche somatiche: arte etrusca, in questo caso, che si muove con autonomia nell'ambito della cultura greca.

A Tarquinia la tradizione delle camere tombali ornate da pitture prosegue anche dopo la fine dell'arcaismo. Qui si pone, sin dall'inizio del periodo « classico », il problema della presenza o meno di pittori greci: la questione è stata discussa a proposito delle pitture della Tomba delle Bighe (o Stackelberg). Queste pitture sono, senza dub-

301. Tarquinia, tomba delle Bighe. Parete di fondo: Ludi funebri, banchetto (c. 480). Tarquinia, Museo Nazionale.

bio, diverse dalle altre per composizione, soggetti, policromia e disegno. La sua altissima qualità ha fatto proporre l'attribuzione a mano greca (dal Weege, 1916 e dal Cagiano de Azevedo, 1950 e 1959). Purtroppo la tomba fu scoperta già nel 1827 ed ha quindi molto sofferto nel suo stato di conversazione, anche dopo l'avvenuto distacco delle pitture dalle pareti. Lo Stackelberg, che la scoprí, ha lasciato dei lucidi del contorno delle figure; ebbene anche da questi si deve affermare che l'artista era un etrusco certamente educato da un maestro greco: è un caso analogo a quello, in scultura, della testa Lorenzini di Volterra. La datazione non può essere anteriore né posteriore al

302. Tarquinia, tomba delle Bighe. Parete di sinistra. Fregio piccolo: Atleti (c. 480). Dal lucido di M. Stackelberg.

303. Tarquinia, tomba delle Bighe, parete di fondo: Fregio piccolo: Spettatori dei ludi. Dal lucido di M. Stackelberg.

decennio 490-480. Era una tomba particolarmente sontuosa anche nelle rifiniture. Vi sono due fregi, uno piccolo, su una specie di trabeazione a rilievo (altezza 0,31) e uno grande: una disposizione del tutto insolita. Nel fregio piccolo sono rappresentati ludi funerari ed è l'unico caso nel quale sono raffigurate tutte le gare che erano in uso in Grecia; ma vi è anche la gara tipicamente tarquiniese dell'uomo mascherato e dei cani contro l'uomo dalla testa coperta. Sopra due palchi in legno con tettoie a tendaggi assistono alle gare numerose persone, uomini e donne, raffigurate in vivaci conversazioni. Sotto il palco i servi guardano, conversano, si sollazzano in modi che darebbero ragione a quanto, nel IV secolo, scriveva Teopompo sulla libertà dei costumi etruschi (Ateneo, « Deipnosoph. », XII, 517a; cfr. Heurgon, 1961, cap. II). In questo fregio vi è un delicato disegno preparatorio, con ricerca della forma definitiva (quindi il pittore compone, non copia da un cartone); il colore avrà poi un sottile segno di contorno; la policromia è assai varia. Questo piccolo fregio è veramente il piú fine pezzo di pittura e il piú vario di tutte le tombe etrusche esistenti. Nel fregio grande le figure, ritmiche e studiatamente articolate risaltano sopra un fondo scuro. Nel banchetto si ha una aderenza particolare all'iconografia della ceramica greca e per la prima volta esso non è limitato alle poche persone della cerchia familiare (v. anche *Documentazione*, fig. 440).

Chi preferisce alla fine qualità classica la disinvola vivacità etrusca, troverà piú di suo gusto le pitture della Tomba dei Leopardi, disinvolte e prive di problemi. È un'eccellente qualità artigiana, il cui esecutore conosce bene la tecnica e il repertorio delle iconografie da impiegare, ma nei punti piú difficili (p. es. le mani del flautista

304. Tarquinia, tomba dei Leopardi. Scena di banchetto (c. 450).

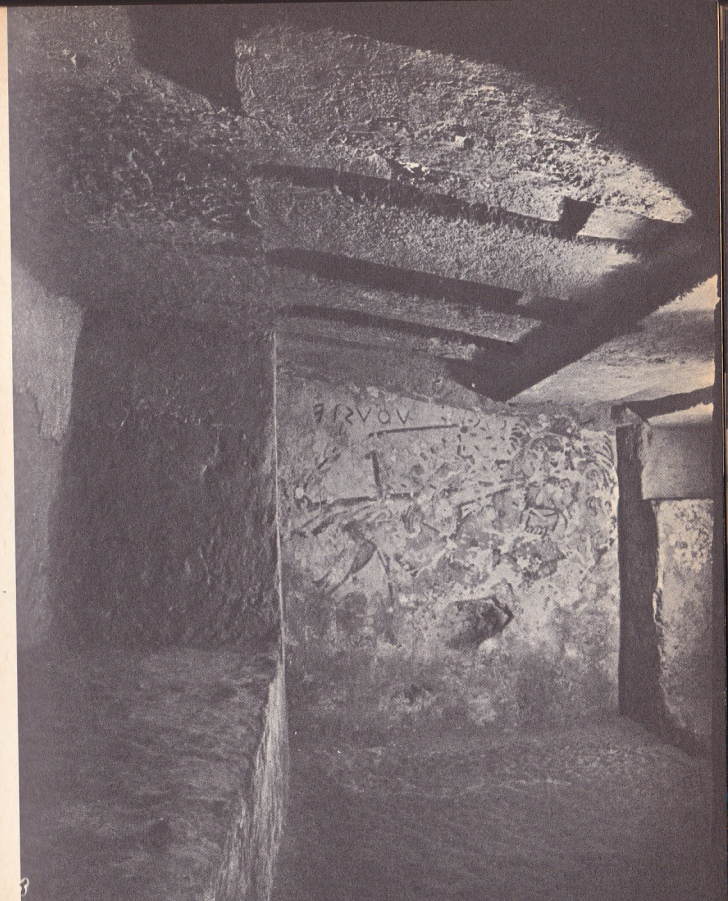
nella parete destra) fallisce. La linea di contorno è sicura, corsiva, ben marcata; nell'angolo della parete destra verso la parete di fondo vi è una correzione: la posizione del braccio destro, progettato disteso sulla spalla della donna, è stato poi alzato; anche il profilo è stato corretto.

Con la Tomba dell'Orco si entra in un'altra problematica pittorica. Questa grande tomba risulta dalla congiunzione di due camere, decorate in epoche diverse: la prima databile al secondo quarto del IV secolo (370-350); la seconda alla fine dello stesso secolo (c. 320-300). Il particolare della donna Velcha nella camera piú antica è tra i piú famosi della pittura etrusca; faceva parte di una scena di banchetto nell'oltretomba, oggi molto rovinata. È la piú « classica » fra le pitture etrusche, ma ha una sua intensità che ne ravviva la correttezza accademica.

Il colore è corposo, denso, il disegno interno fluido e, come riflesso delle conquiste della civiltà pittorica greca, si nota la scomparsa del segno di contorno continuo, che è sostituito da un fondo verde scuro sul quale spiccano le figure. I contorni irregolari di questo fondo scuro hanno fatto supporre che si volesse rappresentare una nuvola nera per indicare che la scena si svolge nell'Ade. Si potrebbe restare dubbiosi di fronte a questa interpretazione; ma un sarcofago con Amazzonomachia recentemente scoperto a Vulci (necropoli di Ponte Rotto) databile fine IV-inizi III secolo, rappresenta nello stesso modo, in rilievo basso, delle nuvole. Si tratta comunque di un espediente pittorico, riflesso lontano delle grandi novità della pittura greca del tempo, per

Tarquinia, tomba dell'Orco, prima camera. La dama Vel[ia] (375-350).

306. Tarquinia, tomba dell'Orco, seconda camera. Agamennone agli Inferi (320-300).

dare risalto alle immagini. La seconda camera ha raffigurazioni dell'oltretomba: Hades e Persefone troneggiano; vi è il mostruoso demone etrusco Tuchulcha fra Teseo e Pirithoo e lo spettro di Tiresia (*Hinthial* [*T*]*eriasals*), l'indovino, accanto a un ciuffo di canne sulle quali si arrampicano le anime evocate, piccole figurine nere senza peso (che si trovano ancora identiche in tarde pitture dell'Egitto romano). In una nicchia piú recente vi è l'enorme, grottesca figura del ciclope (*Cuclu*) Polifemo accecato da Odisseo-Ulisse (*Uthuste*) dipinta con grosso contorno nero, con sfumature a larghi piani come una pittura da cartellone e fuori di ogni schema classico. Vien fatto di ricordarsi dell'espressione di Nevio, scrittore di commedie del III secolo, originario della Campania, che si fa giuoco di un pittore greco, che buttava giú immagini di Lari come se dipingesse « con una coda di bove » (Naevius, ap. Festus, p. 260). Lo sfumato e il chiaroscuro a tratteggio sono ormai entrati a far parte del patrimonio pittorico anche in Etruria. Queste acquisizioni di nuove tecniche a servizio di nuove espressioni si trovano confermate, con assai finezza, nelle pitture di un sarcofago in calcare, anch'esso trovato a Tarquinia, con scene di Amazonomachia. La qualità della pittura

307. Tarquinia, tomba dell'Orco. Veduta della seconda camera con l'accecamento di Polifemo (300-275).

308. Tarquinia. Sarcofago dipinto: Amazzone (fine IV sec.). Firenze, Museo Archeologico.

e il fatto che il coperchio ha forme piú arretrate e che l'iscrizione funeraria (*Ramtha Hucznai*, C I E, II, 5451) è stata tracciata barbaramente senza riguardo alla pittura, sono elementi che hanno fatto pensare che la cassa dipinta dovesse esser stata importata, probabilmente da Taranto. Ma vi sono dei particolari iconografici (Amazzoni nude con scarpette rosse) che non si sono riscontrati fuori d'Etruria; perció la questione rimane aperta. La soluzione è forse nel supporre un pittore tarantino che lavorasse in Etruria accogliendo elementi iconografici locali. Un'altro sarcofago tarquiniese (detto del Sacerdote) dipinto, tra l'altro, con la scena del sacrificio dei prigionieri Troiani (ormai irriconoscibili) ha un coperchio con figura giacente, sicuramente importato da Cartagine dove quella tipologia è comune.

Nel IV secolo, del resto, si constata in Etruria una produzione ceramica dipinta che supera nettamente il livello provinciale delle imitazioni di vasi greci che si trovano

nel periodo arcaico. Già nel V secolo, pur legati ai modelli greci, alcuni pittori di ceramiche delle officine di Vulci e di Falerii mostrano tratti personali che vanno sempre nella direzione di una maggiore libertà nelle composizioni e una maggiore caratterizzazione espressiva nelle figure. Ad alcuni di questi artisti si sono dati nomi convenzionali: il Pittore dell'Aurora, il Pittore della Biga Vaticana, ecc. Ma nel IV secolo, mentre scade la produzione greca e fiorisce la ceramica apula e quella degli altri centri dell'Italia meridionale, anche la ceramica etrusca assume una fisionomia piú indipendente e vi si trovano talora iconografie singolari, che non derivano (come accade in altri casi) da incomprensione del soggetto o dalla interpolazione di figure riempitive, ma dalla ispirazione a fonti diverse da quelle consuete, come è il caso del cosiddetto Pittore di Settecamini, i cui vasi sono da datarsi circa alla metà del IV secolo.

Con il gruppo di vasi che fa capo al cratere detto degli Argonauti si è ancora molto vicini alla produzione della Campania, poco dopo il primo decennio del secolo. Il disegno è ottimo e ricorda quello della cista Ficoroni (opera di artista campano dello stesso tempo, operante a Roma su modelli pittorici greci), ma la tecnica è scadente sia nelle vernici sia nella ceramica, come in tutta la produzione etrusca. Ma già nei vasi detti del Gruppo di Turmuca, attorno al 375-350, si hano indizi di forme autonome che si svilupperanno nella seconda metà del secolo e sino agli inizi del seguente. Sul cratere proveniente da Vulci (Parigi, Cabinet des Medailles) che dà nome al gruppo per la raffigurazione dell'ombra (*hinthial*) dell'Amazzone Turmuca, vi è ancora una

309. Cratere detto degli Argonauti (300-275). Firenze, Museo Archeologico. ▶

volta rappresentata l'uccisione dei prigionieri troiani in uno schema simile a quello che si trova, forse una generazione dopo, nella pittura della Tomba François a Vulci stessa. Le figure delle Amazzoni del cratere di Turmuca hanno già somiglianze con le figure che si troveranno nella produzione dei vasi del Gruppo di Volaterrae, databile fra 340 e 275 e la figura di *Charun,* sullo stesso vaso, presenta già i caratteri somatici stentati e afflitti che caratterizzano lo stesso demone sopra il piú notevole dei vasi del Gruppo di Vanth ((circa 320-290). Questi tratti facevano dire al Beazley che quel *Charun* sembrava piuttosto un vicario anglicano che non un diavolo infernale. Dobbiamo riconoscere, però, che il grande conoscitore della ceramica greca che fu il Beazley non ha avuto modo di approfondire compiutamente il tema della ceramica etrusca; la prima sistemazione che egli ha tentato di dare lascia ancora molte incertezze e molti problemi aperti e attribuzioni da rivedere. Nonostante il ripensamento del Beazley, che aveva prima escluso e poi accettato di assegnare i vasi di Vanth alla produzione Falisca, sembra piú probabile riconoscerli opera di un isolato pittore prettamente etrusco, che si ricollega piuttosto con lo spirito del Pittore di Settecamini che con la produzione Falisca. Anche il vaso di Boston con uccisione di un uomo dinanzi a una porta e congedo del defunto dalla moglie alla presenza del demone Charun, appartiene a un pittore della seconda metà del IV secolo, che dimostra di avere i mezzi

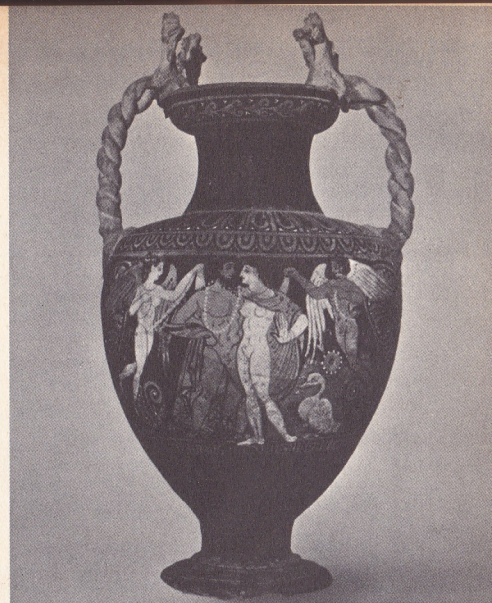
312. Volterra. Cratere: Lotta di Eracle col mostro marino (seconda metà del IV sec.). Perugia, Museo del Palazzone.

per poter essere anche un pittore parietale e ha poco a che vedere con la ceramica falisca. Cosí la sistemazione in un unico grande gruppo « di Volaterrae » (o di Clusium-Volaterrae) di una produzione che ha non solo alcuni caratteri comuni, ma anche molti caratteri differenziali, non può esser considerata soddisfacente. Sono ceramiche probabilmente fabbricate in varie officine.

Il cratere di Perugia-Palazzone con il mito di Eracle che libera Hesione dal mostro marino ha una grandiosità di disegno della quale non rimane traccia nella produzione piú tarda. Invece è piú esattamente riconoscibile quale prototipo dello stile corsivo della produzione Volaterrana del primo quarto del III secolo (Pittore della Monaca, ecc.),

313. Volterra. Cratere (fine IV-inizi III sec.). Volterra, Museo Guarnacci.

un disegno come quello del pigmeo che combatte la gru nel cratere del Museo di Firenze che si pone all'ultimo quarto del IV secolo, anche se esso presenta nel disegno una raffinata articolazione, della quale non rimane traccia piú tardi. A proposito di questa composiizone torna ad affacciarsi il problema della trasmissione dei modelli, perché questo intreccio di forme oblique ed equilibrate, disegnato con grande maestria, presuppone o un modello preciso o l'appartenenza a una civiltà artistica ben piú complessa di quella italico-etrusca. Di fronte al ripetersi di un fenomeno costante, che vede una produzione ceramica iniziarsi con esemplari di alta qualità e continuare poi, per una generazione o al massimo per due, scadendo rapidamente nel banale e anche nel trascurato, sarebbe forse da supporre ancora una volta che ceramografi greci si fossero trasferiti in Etruria aprendovi officine che poi sussistono per qualche tempo senza rinnovarsi, andando incontro a rapido declino. Vi sono invece produzioni già

315. Chiusi. Anfora: Combattimento (fine IV sec.). Chiusi, Museo.

317. Chiusi. Anfora con anse a rilievo (fine IV sec.). Chiusi, Museo.

fin dall'inizio banali, come i piatti a basso piede, ornati al centro dalla stessa testa femminile di profilo a sinistra, ai quali si è dato il nome di *Genucilia* (dal nome latino dipinto sotto il piede di uno degli esemplari), che perdurano per lungo tempo e hanno larghissima diffusione. I piatti di Genucilia hanno il loro primo centro di produzione probabilmente in pieno IV secolo a Caere, e si trovano esportati non solo in tutto il Lazio e lungo la costa, da Ostia a Populonia, ma anche all'interno (Carsoli, Alba Fucens, Todi), a Genova, e poi a Cuma, a Malta, a Cartagine. Ad Aleria, in Corsica, ve ne sono diecine nella stessa tomba. Piú tardi, ai primi decenni del III secolo, la produzione, scadente, si sposta (a Faleri? a Roma?) e si trova esportata solo in qualche località laziale e a Locri. Questa è una fabbrica artigianale che segue un suo corso normale. Ma altre fabbriche, come quella di Clusium, o i vasi con anse plastiche a motivi marini e scene dipinte con disinvolta fluidità di segno, ma con evidente sacrificio delle loro dimensioni originali, sono rappresentate da pochi pezzi, opera, eviden-

318. Orvieto. Pittore del gruppo di Vanth. Anfora: Charun e cocchio con draghi (fine IV sec.). Orvieto, Museo Faina.

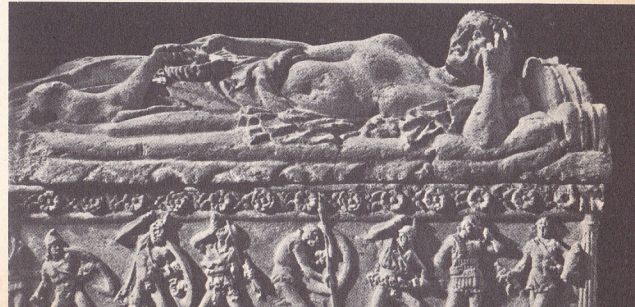
319. Orvieto. Pittore del gruppo di Vanth. Anfora: Vanth e Cerbero (fine IV sec.). Orvieto, Museo Faina.

temente, di un singolo pittore e non di una produzione a carattere industriale. Fra tutti, il già citato Gruppo di Vanth ci pone dinanzi a una problematica che sempre di nuovo affiora nella produzione etrusca. Qui ha avuto libero corso l'invenzione del demoniaco e del mostruoso: la figura del defunto è un accessorio; ciò che interessa il pittore sono le raffigurazioni dei demoni d'oltretomba. Il triste demone alato armato del grande martello (Charun) precede il carro dove era Persefone, tirato da uccelli dalla testa serpentina di drago (tra i due uccelli sporge la testata del timone con una testa di grifo che appare piuttosto una modesta testa di galletto); segue un Plutone dall'aria fatua di ballerino, la dea Vanth col cartiglio recante il proprio nome e chiude la scena un Cerbero dalle teste di lupo, dalla coda a serpente, la cui espressione non si sa se voglia esser minacciosa, ma sembra soprattutto afflittissima sotto il peso della enorme catena che lo obbliga, mentre un'altra delle sue teste è chinata a divorare un pasto che sembra un pezzo di interiora. Il mostruoso è prossimo a divenire comico e ci si chiede se di ciò fosse consapevole l'artista, se lo abbia voluto. Nell'arte precolombiana degli Aztechi, il mostruoso sistematicamente perseguito, riesce ad essere veramente orrendo. In Etruria si ha l'impressione che prenda il sopravvento un estro di improvvisazione, che ama gli accostamenti strani e che potrebbe avere come matrice fondamentale un gusto artigiano per il bizzarro, che si ritroverà ancora nel corso dell'arte europea. Un gusto, questo, che si è riscontrato già nei vasi d'impasto dell'età protostorica: cavalli con teste di uccello, uccelli con teste di capra, ecc., senza che ciò corrisponda a una precisa simbologia. Comunque, anche nel caso dei vasi di Vanth, non si sviluppa una produzione corrente, ma si resta all'esecuzione di un numero limitato di pezzi ad opera

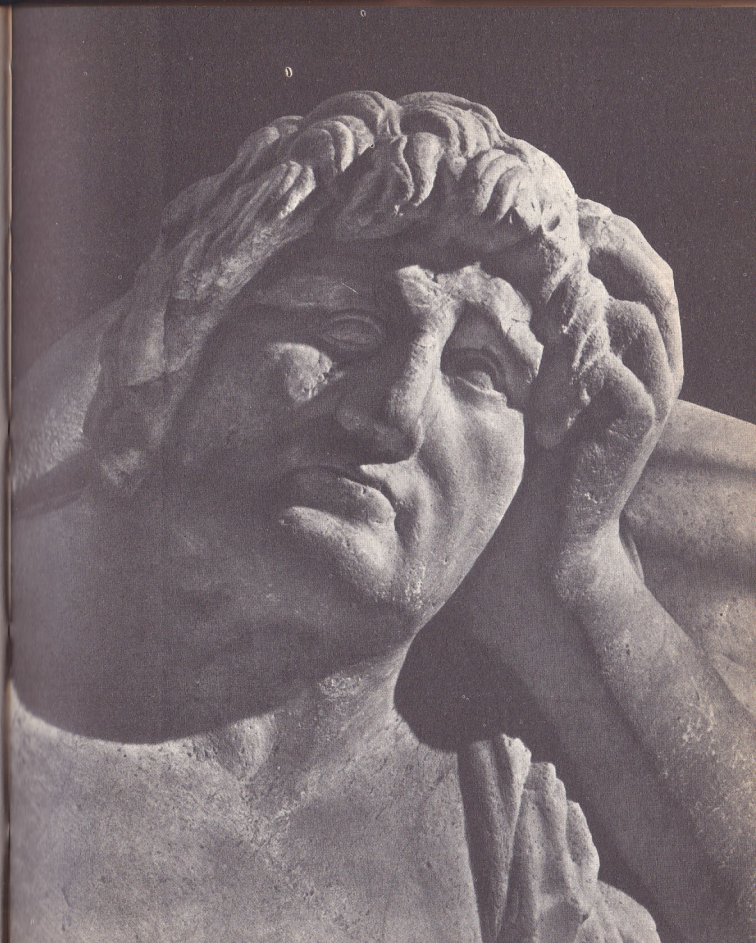
320. Tarquinia. Sarcofago con figura giacente (350-300). Tarquinia, Museo Nazionale.

321. Tarquinia. Tomba dei Partunus. Sarcofago di Velthur Partunus (fine IV sec.). Tarquinia, Museo Nazionale.

di un artista inserito occasionalmente in un'officina di prodotti correnti. Da qui la difficoltà di assegnare questi pezzi a una classificazione per gruppi e centri di fabbricazione.

Tarquinia, anche dopo la resa a Roma (351 a.C.) conservò magistrati propri (e poi nel 90 a.C., ricevendo come tutta l'Italia cittadinanza romana, divenne un municipio retto da quatuorviri). Resti di iscrizioni di età romana imperiale conservano alcuni *elogia,* cioè memorie esaltanti le imprese di cittadini delle grandi famiglie tarquiniesi fin dal tempo piú antico. È a questa aristocrazia locale che appartengono i grandi sarcofagi in pietra, ornati da sculture e talora da pitture, la cui produzione ha inizio in gruppo compatto a partire dalla seconda metà del IV secolo. (Piú antichi di quasi un secolo sono i sarcofagi della Tomba dei sarcofagi nella necropoli della Banditaccia di Caere, ma sono di tipo diverso). Il tipo del sarcofago in pietra si sviluppa dalla cassa in legno, a intelaiatura, poi riceve l'influsso dei sarcofagi greci dell'Asia Minore decorati da tutti e quattro i lati per essere collocati in mezzo alla camera funeraria; infine la forma si adatta alla collocazione lungo le pareti, lasciando priva di decorazione la parte posteriore e dando alla figura sul coperchio una posa non piú coricata sul dorso, ma voltata di lato, e poi recumbente, col busto eretto. Al primo tipo appartiene un sarcofago assai semplice, con una figura femminile giacente sul dorso, ma già con la testa voltata. È una scultura che mostra bene pregi e manchevolezze dell'arte etrusca: la parte inferiore del corpo non ha quasi forma, abbozzata in pochi piani; assai sommariamente eseguito anche il panneggio del busto e le mani, una delle quali tiene un pomo granato. Ma il volto, nella sua poco elaborata forma plastica è straordinariamente pieno di espressione, ha una sua soave tristezza. Da una tomba della grande famiglia dei *Partunus* provengono diversi sarcofagi sontuosi: quello di Velthur Partunus che l'iscrizione (CIE, 5423) dice insignito di alte cariche e morto a 82 anni; è in fine calcare (marmo del Circeo, forse, o di Campiglia) e non nel ruvido tufo locale. Il coperchio è ornato di figure di sfingi e di leoni, la cassa ha forme lignee con piccole incassature ornate da rilievi con Amazonomachia e Centauromachia. Il volto del defunto, che non è certo un ritratto corrispondente alla sua età avanzata, è generico, classicheggiante, improntato a severa dignità. Si potrebbe dire manieristico, invece, il sarcofago di un raffinato personaggio anonimo, con la testa appoggiata alla mano sinistra, mentre l'altra mano distesa tiene una ciotola sulla quale appoggia il muso un cerbiatto domestico. La cassa con colonnette angolari segue il tipo greco-ionico architettonico; i rilievi rappresentano scene dell'*Iliade* e Amazonomachie, quadrighe nei lati stretti, il tutto a figure staccate una dall'altra, di modello classico, con un particolare gusto per il panneggio mosso e fluttuante, che ricorda alla lontana lo stile di Timo-

323. Tarquinia, tomba dei Partunus. Sarcofago con recumbente corpulento (fine del IV sec.). Tarquinia, Museo Nazionale.

theos, artista attivo nel ventennio fra il 370 e 350 a Epidauro.

Ancora dalla tomba dei Partunus viene un sarcofago insolito in un calcare venato, dove nel secolo scorso ancora si riconoscevano tracce di pittura (vi era rappresentato ancora una volta il sacrificio dei prigionieri troiani, che, insieme al sacrificio di Polissena si ripete in rilievo anche sopra un sarcofago d'Orvieto), la cassa è molto semplice: sull'alto coperchio giace seminudo un uomo grasso, la testa appoggiata alla mano sinistra. In questo caso si può probabilmente pensare a un ritratto, anche se è sempre azzardato, a mio parere, supporre intenzioni ritrattistiche ogni volta che si incontra una testa particolarmente espressiva e che si direbbe « realistica ». Questo abbaglio della volontà ritrattistica troppo facilmente attribuita agli Etruschi (e ad altre arti periferiche) è una conseguenza del nostro esser figli dell'individualismo rinascimentale affermatosi con la rivoluzione francese. Siamo di conseguenza portati a ritenere che ciò che interessa sia il conservare memoria dei tratti individuali del defunto. Invece l'antropologia e l'etnografia ci dimostrano come nelle società primitive e per lungo tempo in quelle antiche, ciò che interessa affermare sulla tomba è il rango del trapassato, le dignità rivestite, le cariche di cui fu insignito. Il *cursus honorum* che troviamo elencato nelle epigrafi romane non è che la piú complessa espressione di un sentimento che portava, per esempio, gli indigeni delle Nuove Ebridi a conservare il cranio dei defunti, dipinto secondo il rango che ciascuno aveva avuto nelle associazioni maschili. E, anche a Roma, le immagini degli antenati conservate per privilegio patrizio nelle case si trasformarono in calchi dal volto del morto solo in un secondo tempo e assunsero espressione ritrattistica non generica assai tardi (v. *Roma. L'arte romana nel centro del potere*). La collocazione del sarcofago nella tomba indica questo personaggio come il capostipite degli altri membri della famiglia. Si potrebbe restare incerti se si tratti della grandiosa espressione di un'aristocratica rilassatezza confacente al personaggio, o di un vero ritratto, già esperto dei precedenti ellenistici (quali ci sono con-

325. Tarquinia. Immagine funeraria di Arnth Paipnas (III sec.). Tarquinia, Museo Nazionale.

326. Tuscania. Sarcofago col mito delle Danaidi (IV sec.). Roma, Villa Giulia.

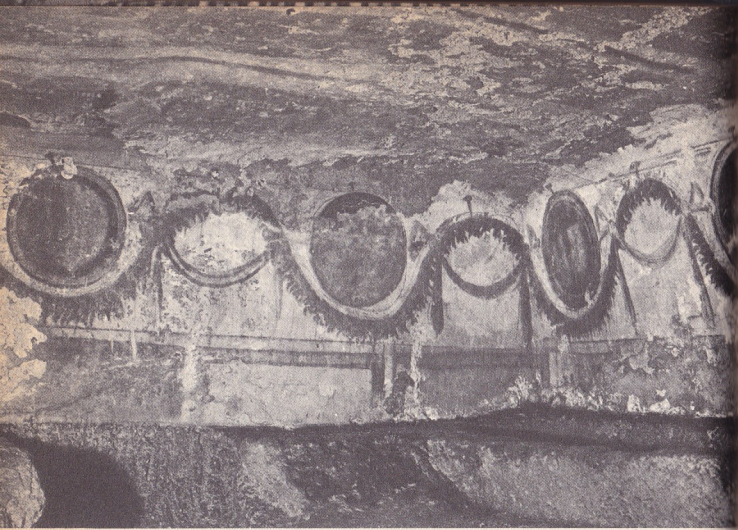
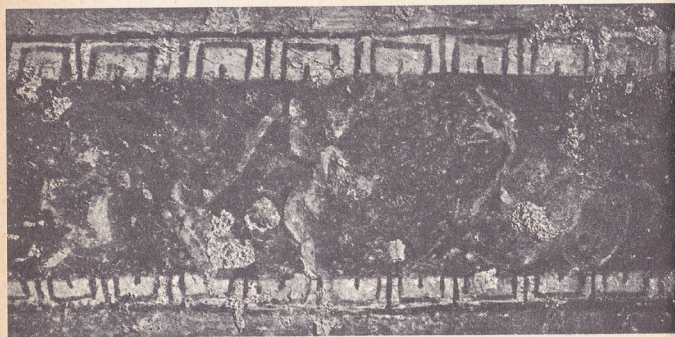
servati nelle monete dei successori di Alessandro Magno). L'occhio destro piú piccolo, quasi spento, aveva fatto propendere per un vero ritratto.

A Tarquinia altri documenti riguardano l'origine del ritratto: teste limitate al collo posato sopra una base, come quella con l'iscrizione di Arnth Paipnas, si trovano anche inserite sul displuvio del coperchio di un sarcofago (Museo di Tarquinia, Inv. RC 9884). Esse ci mostrano una volta di piú la concezione diffusa nell'ambiente italico (e anche celtico), ma estraneo alla Grecia, per cui la testa anche da sola basta a rappresentare la persona intera. Cippi delle necropoli italiche di età romana (cfr. figg. 382 - 385) e lo stesso ritratto romano di età repubblicana limitato a poco piú del collo, nascono da questa concezione.

Miti greci (con ogni probabilità le Danaidi) sono mescolati a raffigurazioni che la

328. Tarquinia, tomba degli Scudi. Gruppo di Larth Velcha e della moglie Velia Seitithi (350-325).

nostra scarsa conoscenza delle leggende etrusche non arriva a spiegare, in un sarcofago del IV secolo trovato a Tuscania. Esso ci mostra la capacità ormai acquisita di narrare plasticamente un mito anche senza un modello greco.

Una tomba della seconda metà del IV secolo, detta « degli Scudi » perché decorata nella camera di fondo da 14 scudi dipinti sulle pareti, con nomi iscritti tra l'uno e l'altro scudo, si apre con la figura di un genio alato che tiene in mano un grande dittico sul quale sta scrivendo dei nomi. Vi è un'evidente volontà celebrativa delle glorie familiari, che culmina nella raffigurazione di quattro coppie di banchettanti, marito e moglie, di grande formato e di un corteo con littori e musicanti. Tra i gruppi anche una servetta con flabello. Le figure sono viste di fronte o di tre quarti, dipinte a forte linea di contorno, sinuosa, che assume spesso intenti e valori prospettici, sempre ornamentali. Tutta la pittura è basata su questo contorno plastico, con colori piani, nettamente distaccati tra loro e con forte disegno interno. Vi sono elementi di contatto con le pitture delle tombe di Ruvo e di Paestum nella fluidità del tratto, nell'uso dei colori piani senza chiaroscuro, nello stesso carattere popolare, spontaneo, degli accessori (tavolo e coperta). Questi quattro gruppi fiancheggiano, due a due, la porta di fondo dell'ambiente che dà accesso alle camere funerarie. Il nome del fondatore di questa tomba è Larth Velcha. Queste pitture, scoperte nel 1870, non sono state ancora adeguatamente studiate, ma il loro autore può dirsi un maestro in questo genere. Altre pitture, del resto, come quelle della Tomba Giglioli attestano gli stretti contatti con le

330. Tarquinia, tomba delle ghirlande. Parete con ghirlande e scudi (III sec.).

331. Tarquinia, tomba delle ghirlande. Soffitto. Fregio con putti (III sec.).

332. Tarquinia, tomba delle ghirlande. Charun.

333. Lazio. Coppa con iscrizione latina. Parigi.

pitture di Paestum e documentano ancora una volta, per il tipo delle armi raffigurate, che è Tarquinia a ricevere, adesso, influssi dall'Italia meridionale.

Anche un'altra tomba scoperta nel 1919 e trascurata dagli archeologi riserba sorprese per lo storico dell'arte: la Tomba dei Festoni. Purtoppo le pitture sono in assai cattive condizioni. Le pareti sono dipinte a ortostati rossi e verdi che formano uno zoccolo al disopra del quale corre una decorazione a festoni di foglie (quercia?) fissati con nastri a fiocco, che forma un ornamento ondulato. Dove il festone si abbassa sono dipinti scudi che si fingono sostenuti da lunghi chiodi resi in prospettiva. Ai lati della porta, a sinistra si vedono i resti di una figura di « Charun » con malleo, resa in bel chiaroscuro bruno; a destra pochi resti di una figura verde-blu, forse femminile (Vanth?). Ma quello che è straordinario è il soffitto, dipinto a finte travi, tra le quali sono pannelli a cornice di due forme alterne (kyma dorico o lesbico) dentro ai quali si riconoscono resti di figurine di putti che reggono dei girali vegetali, veri e propri « girali popolati » (*peopled scrolls*) con animali fantastici, il tutto eseguito in pittura a macchia, assai disinvolta, di gusto prettamente ellenistico. Il pensiero corre subito a pitture pompeiane, giacché non si hanno altre pitture murali simili in Italia, piú antiche. Ma si avrebbe torto a dimenticare che una tecnica del tutto simile si trovava già nella ceramica detta « di Gnathia » in Apulia e nell'ambito laziale-etrusco (o forse a Roma?) nei cosiddetti *pocola*, una classe di ceramiche con iscrizioni latine, della quale si sono trovati anche a Tarquinia esempi particolarmente significativi. Questi modi trovano riscontro nelle ceramiche dette del « Gruppo di Hesse » e inizio nella ceramica delle pendici occidentali dell'Acropoli di Atene, come riflesso delle novità della grande pittura. A Tarquinia stessa, del resto, la tomba (di recente scoperta) detta « dei Caronti » ha già offerto un documento dell'ingresso nel repertorio pittorico tarquiniese di pittura a macchia con « lumi » sovrapposti. I vari *pocola* sono databili dagli inizi alla prima metà del III secolo. Non credo che la Tomba dei Festoni debba discostarsi molto dalla metà del secolo; essa costituisce, nonostante la sua rovina, un docu-

334. Tarquinia, tomba del Tifone. Corte di personaggi (metà del II sec.).

mento prezioso, unico, della recezione della pittura ellenistica in Italia.

La piú recente delle grandi tombe tarquiniesi è quella detta « del Tifone » databile alla metà del II secolo (170-150). La denominazione deriva da una decorazione del pilastro centrale, che mostra una figura anguipede, ripetuta due volte, in atto di sorreggere la trabeazione, mentre su un altro lato del pilastro è dipinta una figura alata con veste di gusto arcaizzante neoattico e gambe sostituite da racemi vegetali. Figure di questo tipo diverranno comuni nella decorazione pittorica romana detta « di II stile » attorno al 30-25 a.C., ma appartengono già al repertorio asiano della metà del II secolo. Pur non potendosi escludere in modo assoluto una aggiunta posteriore, si ha qui, probabilmente, uno dei documenti piú antichi dei contatti diretti che Roma andava prendendo con l'Asia Minore, e trasmessi in Etruria.

Sembra, invece, ben sicuro che all'impianto originario, e quindi alla metà del II secolo, appartenga il pannello figurato inserito nella parete di destra sotto il fregio a rosette in rilievo e delfini variamente guizzanti sopra onde schematiche, fregio che corre attorno a tutte le pareti. Il pannello (di circa m. 2,70) contiene la rappresenta-

335. Volterra. Urna cineraria: corteo solenne e sacrificio (II sec.). Londra, British Museum.

zione di una solenne processione funeraria con uomini con vesti bianche disegnate a pieghe marcate da linee scure con sobrio accenno di chiaroscuro nello stacco. Le figure, di profilo e di fronte, sono poste su due piani (come poi nel fregio dell'Ara Pacis). Le facce di color bruno sfumato con poche ombre, qualche « lume » e forte contorno bruno, hanno solidità ed energia. È uno dei pochissimi documenti di quella pittura di carattere celebrativo la cui esistenza noi conosciamo, per l'arte della Roma repubblicana, soltanto dalle fonti letterarie, e che formalmente non doveva esser dissimile da questa.

337. Bottarone (Città della Pieve). Coperchio di urna: la sposa (metà del IV sec.). Firenze, Museo Archeologico.

Il tema si trova rappresentato anche su urne cinerarie. Il contenuto celebrativo di queste composizioni è lo stesso dal quale sorgerà il « rilievo storico » romano.

Il tipo dei sarcofagi tarquiniesi, in pietra, con rilievi di contenuto mitologico, si trova in tutta la regione tarquiniese, nella quale dovevano esistere altre officine artigianali oltre a quelle del centro maggiore.

Di tipo isolato sono due sarcofagi in pietra, da Vulci (ora al Museo di Boston) con una coppia di sposi distesi e abbracciati sul coperchio. Le casse sono decorate sui quattro lati da rilievi ricchi di figure, uno con scena di matrimonio e l'altro con scene di combattimenti di tipo classico, databili entrambi verso 370-360 a.C.

Al tipo delle statue che servivano da cinerario, tipiche per la regione di Chiusi, appartiene un'urna con uomo recumbente e donna seduta, in alabastro dipinto, proveniente dal territorio tra Chiusi e Città della Pieve, dove nel tipo della figura femminile si hanno indubbie assonanze con terracotte votive della Magna Grecia.

338. Perugia. Urna cineraria in bronzo (fine IV-inizi III sec.). Leningrado, Ermitage.

339. Tuscania. Sarcofago con recumbente. Terracotta (fine III sec.). Firenze, Museo Archeologico.

Un recente restauro, che ha eliminato la testa dell'uomo, non antica, ha permesso un migliore apprezzamento di questo pezzo. Ma l'esemplare di gran lunga migliore di questo tipo proviene dalla necropoli di Perugia ed è conservato all'Ermitage di Leningrado, dove è stato recentemente posto in valore. Le ceneri erano contenute nel corpo vuoto della figura. Questo cinerario rappresenta un documento di grande interesse anche per la questione della differenza di qualità tra questo monumento in bronzo e gli altri in pietra, di identica tipologia, ma di esecuzione piú artigiana.

Un'officina particolare è da collocarsi a Tuscania, dove alla fine del III e agli inizi del II secolo si sviluppa una fabbrica di sarcofagi in terracotta, eseguiti a parti staccate e componibili. Le teste, ottenute a stampo, sono poi ritoccate e vivificate con una rapida lavorazione a stecca; lo sguardo spesso realizzato con l'applicazione di un dischetto forato nella pupilla, la decorazione delle casse eseguita a piccoli pastelli di creta o a contorni incisi con la spatola, tutto concorre a fare di questo gruppo di sarcofagi il documento della piú disinvolta libertà formale e della piú immediata caratterizzazione popolaresca che ci sia pervenuta dall'Etruria.

Orvieto è oggi una piccola città situata in alto sopra una piattaforma rocciosa, celebre per la sua cattedrale. A Orvieto sono stati trovati resti di numerosi templi (almeno sei), che, insieme alle tracce dell'impianto della città antica testimoniano l'importanza di questo centro etrusco nel quale è stato supposto anche il santuario principale della Lega dei popoli etruschi. Esso può ormai essere identificato con tutta probabilità con Volsinii (*Velzna*), dopo che i recenti scavi della Scuola Francese hanno accertato che a Bolsena si trovava, nei pressi di un modesto borgo etrusco, una città romana, da identificare con *Volsinii novi* fondata nel 264. La città vecchia (*urbs vetus* - Orvieto) entrata piú volte in conflitto con Roma dalla fine del IV secolo, chiamò poi in aiuto i Romani in un momento nel quale l'aristocrazia etrusca temette una presa del potere, nella loro città, da parte degli schiavi e dei servi. I Romani liberarono la città da tale timore impadronendosene, saccheggiandola e trasferendo gli abitanti superstiti. Gli storici dicono che a Volsinii i Romani si impadronirono di « duemila » statue in bronzo (Plinio, *Nat. hist.* XXXIV, 34). Questa cifra sembra eccessiva ed è incerta nella tradizione manoscritta, ma ha senza dubbio un significato. Recentemente sono stati scoperti a Roma, nell'area del santuario della Fortuna e di Mater Matuta, prossima al Foro Boario e alla Porta trionfale, i frammenti di una iscrizione che è stata riferita alla presa di Volsinii da parte di M. Fulvio Flacco (M. Torelli, 1968). Essa è connessa con due donari, uno dei quali circolare, con bella cornice ionica, sui quali si notano molteplici impronte di statue di bronzo che vi erano infisse (circa trenta). In base alle impronte, alcune di queste statue dovevano misurare due piedi di altezza (m 0,592) altre tre piedi (m 0,888); quest'ultima era, in quel tempo, la *mensura honorata* (Plinio, *Nat. hist.* XXXIV, 24) usata in Roma per le statue decretate dallo Stato. Questa abbondanza di statue e statuette in bronzo, in connessione col trionfo sui Volsiniesi, dà nuovo credito alla tradizione scritta sulle statue portate a Roma da Volsinii e pone di nuovo in risalto l'importanza della statuaria etrusca in bronzo per noi quasi tutta perduta.

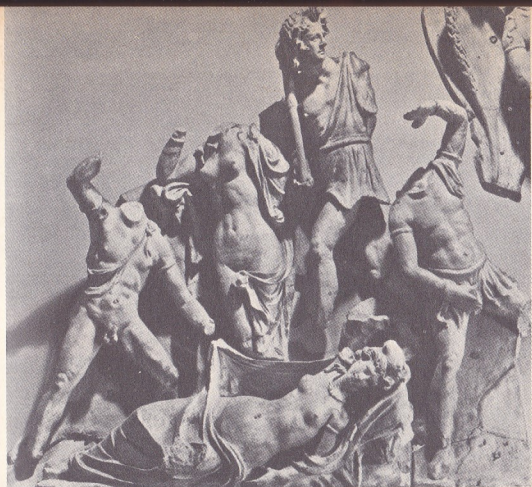
Dalla decorazione del tetto del tempio in località Belvedere, a Orvieto, proviene la figura di un non identificato « eroe » che sopra un corpo genericamente classico mostra una testa selvaggia, dove l'espressione voluta e ottenuta con mezzi semplicissimi, e con una autonomia formale, rispetto ai modelli greci, che mai era stata raggiunta dalla plastica arcaica. Ma la tendenza all'espressione è ancora la stessa che animava l'Apollo di Veio. In altri casi, invece, il modello greco viene riecheggiato con maggiore aderenza, come nell'immagine apollinea del torso di una figura seduta (dal Tempio allo Scasato presso Civita Castellana), o l'acroterio con figura di Nike proveniente da Fabrica di Roma, dove è recepita la ricerca ellenistica delle stoffe trasparenti e aderenti. Ma siamo in area laziale, già Falisca e ormai sottoposta alle influenze culturali di Roma, che nel 281 entra in guerra con Taranto e la conclude nel 272, e che nel 270 conquista Reggio Calabria, città greca: gli afflussi italico-ellenistici divengono piú diretti.

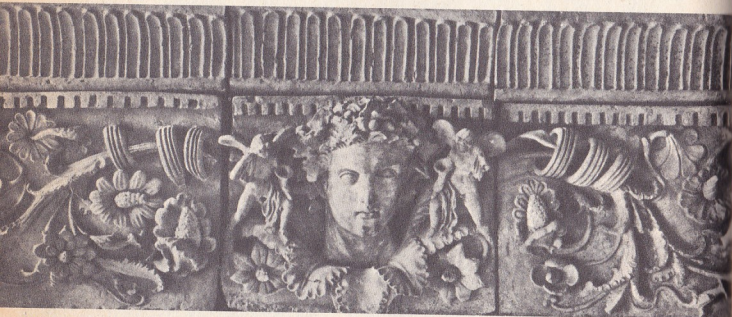
Anche a Roma sappiamo che sino ad Augusto la decorazione architettonica dei templi rimase in terracotta, salvo pochi esempi di piccole dimensioni. Queste terracotte assunsero via via influenze diverse: siciliane, tarantine o campane prima, neoattiche

341. Orvieto, tempio del Belvedere. Decorazione di una trave del frontone (IV sec.). Orvieto, Museo Faina.

342. Civita Alba (Ancona). Fregio architettonico: Galati a Delfi (c. 180-150). Bologna, Museo Civico.

poi a partire dal 146 (trionfo di Q. Cecilio Metello Macedonico). In Etruria si hanno i frontoni di Talamone (il luogo dell'ultima battaglia contro i Galli), che non sono costituiti da una serie di statue, ma da complessi unitari assai movimentati, in bassorilievo e in altorilievo che, nella loro policromia, dovevano avere l'aspetto quasi di grandi composizioni pittoriche, anche per la loro varietà e scioltezza.

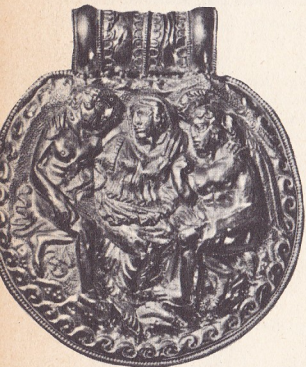
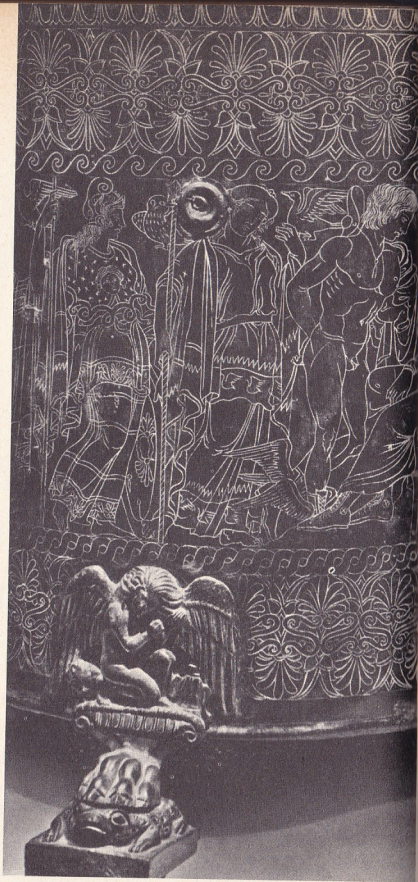
Piú specificamente ellenistiche, nella concitazione del movimento e al tempo stesso piú « italiche » nella disinvolta sommarietà della forma, sono le terracotte provenienti da Civita Alba (nelle Marche) con resti di un frontone con Arianna e il thiasos bacchico e di un fregio con figurine di Galati al saccheggio del santuario di Delfi, di modellato estremamente rapido e disinvolto. Di particolare interesse, perché provenienti da Pompei, ma poco note (Napoli, depositi del Museo Nazionale, scoperte nel 1757) le terracotte architettoniche forse connesse con rappresentazione di lotte contro i Galli

343. Civitalba. Decorazione frontonale: mito d'Arianna (c. 180-150). Bologna, Museo Civico.

345. Ruvo (?). Cratere (particolare del collo): volute vegetali e testa femminile (350-320). Barletta, Museo Comunale.

346. Cerveteri (?). Fregio architettonico: volute vegetali e teste femminili (c. 150-125). Vaticano, Museo Etrusco Gregoriano.

347. Lecce, giardino privato Palmieri. Tomba: fregio vegetale (fine IV sec.).

348. Luni (La Spezia), tempio. Decorazione frontonale (framm.; c. 177-150). Firenze, Mus. Arch.

in Italia, che si possono accostare alle precedenti. Queste figure in rapido movimento, sommariamente ma abilmente caratterizzate, troveranno una continuazione nelle figurine dei baltei in bronzo diffusi in periodo imperiale in Italia e nelle provincie (v. *Roma. La fine dell'arte antica,* figg. 109-111). Intravediamo, a partire almeno dal II secolo, il formarsi di una tradizione italico-ellenistica che diverrà elemento costituente dell'arte romana. Il fondamento di questo filone artistico è in Puglia: si ricordi il fregio della tomba del giardino Palmieri (figg. 347), al quale si potrebbe aggiungere, piú tardo e neoatticizzante, il fregio del museo di Budapest, proveniente anch'esso da Lecce (A. Hekler, « Österreichische Jahreshefte », XVII, 1915, tav. II).

L'ultimo sviluppo di questa statuaria in terracotta, tipicamente medio-italica nella tradizione tecnica, si ha nei resti del frontone di un tempio di Luni, eretto sicuramente qualche anno dopo la costituzione della colonia che fu fondata nel 177 a.C. con i veterani di Manlio Acilio Glabrione vincitore di Antioco III in Grecia. Recenti studi (F. Coarelli, 1970) hanno in modo convincente affacciata la possibilità, suffragata da dati stilistici e da elementi storici, che le terracotte di Luni siano opera di una équipe diretta da scultori neoattici facenti capo a Timarchides, attivi nello stesso tempo anche a Roma. Non vi è infatti piú riconoscibile alcuna qualità formale italica e tanto meno etrusca: è una plastica del tutto ellenistica, anche se la tecnica è locale.

349-350. *Vulci. Bullae d'oro (360-350). Vaticano, Museo Etrusco Gregoriano.*

351. *Palestrina. Cista: giudizio di Paride (c. 330). Roma, Villa Giulia.*

352. *Palestrina. Coperchio di cista (c. 330-300). Roma, Villa Giulia.*

Risulta chiaramente il quadro generale dell'arte etrusca post-arcaica: nel IV secolo uno sviluppo ancora vigoroso con caratteristiche proprie che emergono dalla accettazione di schemi originariamente inventati dagli artisti greci. Poi, dopo la conquista romana, un generale affievolimento della produzione e un confluire nell'arte medioitalica costituita da contributi soprattutto apuli, ma anche oschi, campani e sanniti. A differenziare l'arte etrusca dalle altre produzioni italiche rimane una particolare scioltezza delle forme, un gusto per l'improvvisazione sempre fresca e arguta, residuo di quell'estro per il grottesco e il fantasioso che sempre ha caratterizzato la produzione etrusca sia nell'arcaismo che nel IV secolo, e che ha le sue lontane radici nella protostoria italica.

Il quadro dell'attività artistica dell'Etruria post-arcaica risulterebbe troppo lacunoso se non si facesse cenno ai prodotti toreutici. La toreutica si specializza soprattutto in due prodotti: gli specchi e le ciste con raffigurazioni incise a bulino; nell'uno e nell'altro caso oggetti destinati a una clientela femminile di rango elevato. A queste si possono associare le oreficerie, da quelle specificamente etrusche come le « bullae » (pendagli in lamina d'oro che costituivano il segno distintivo dei giovani nati liberi), alle armille, agli anelli e agli orecchini, talora di gusto greve e pacchiano, talaltra di raffinata imitazione dei prodotti tarantini e comunque ellenistici.

In quanto agli specchi, lucidi e riflettenti da un lato, decorati dall'altro, con manico in bronzo o in avorio, la loro produzione è eccellente nella prima metà del V secolo, e poi, dopo un periodo di scarsa vitalità artistica, riprende nella prima metà del IV. Intorno allo specchio con Calchas, opera magistrale, già menzionata, si possono raggruppare altri esemplari. Ma la produzione va rapidamente scadendo di qualità fino alla piú rozza banalità a partire dalla metà del III secolo. Nel IV-III si hanno esemplari interessanti e per molti di questi è possibile risalire con certezza a iconografie di provenienza greca, specialmente di pitture. Soggetti piú specificamente etruschi risultano spesso composti con figure prese dal repertorio e variamente adattate. Si arriva infine, anche in questa categoria di oggetti, a imprestiti francamente ellenistici, come vediamo nello specchio con Eroti che combattono contro un leone. Molti di questi specchi provengono da Palestrina, come anche quasi tutte le ciste dove si conservavano oggetti da toilette, a cominciare dalla piú grande di tutte, quella firmata da Novios Plautios (Cista Ficoroni). Questo artista si rivela, dal nome, originario della Campania; egli dichiara di aver eseguito la sua opera a Roma (*Romai fecid*: v. *Roma. L'arte romana nel centro del potere*, p. 17). La magnifica incisione, con un episodio della leggenda degli Argonauti, è chiaramente derivata da un prototipo pittorico greco. Singole figure di questa composizione si ritrovano in altre opere, specchi o vasi, di fabbricazione etrusca. Vi sono qui diversi problemi non ancora risolti, ma che dobbiamo porre. Novios Plautios lavorava, alla fine del IV-inizio del III secolo, a Roma; altre scene incise su ciste prenestine sembrano legate alla stessa officina. Può darsi che questa officina fosse stata sin dall'inizio a Roma e che in questa città venissero fabbricate le ciste per gli acquirenti di Preneste?

Ma piú importante di questa domanda di carattere locale è quella del modo di trasmissione dei modelli ellenistici a questa e alle altre officine medio-italiche. Giacché ormai, a partire dal III secolo, sia per la provenienza degli artisti, sia per lo stile, oltre che per le iconografie, si deve parlare di arte medio-italica, piuttosto che di arte etrusca, romana o campana. In questo tempo la trasmissione dei modelli attraverso i soli vasi dipinti dell'Italia meridionale non si può sostenere e d'altra parte non esiste una ceramica ellenistica della Grecia, decorata con ampie scene mitologiche. Il problema si pone nuovamente per la produzione delle tarde urne cinerarie (II-I secolo a.C.), i cui modelli non si possono ricercare soltanto nell'ambito dell'Italia meridionale. Il modo di trasmissione dei modelli pittorici, diffusi su un larghissimo raggio in tutti i paesi del Mediterraneo e oltre, è uno dei caratteri salienti della fiorente industria artistica dell'ellenismo. Ma come avveniva questa trasmissione? Per i modelli di bronzi fusi, in rilievo, da applicarsi a mobili, a vasi e a suppellettili varie, è documentata una trasmissione attraverso calchi in gesso. Ma per i disegni (che rappresentano anche le pitture), Plinio (*Nat. hist.* XXXV, 68) ci dice che di Parrasio, il grande novatore del disegno e della pittura alla fine del V secolo, esistevano ancora al tempo suo (I secolo d.C.) molti disegni (*graphidis vestigia*) tracciati su tavolette o su pergamene (*in tabulis ac membranis*) « dai quali si dice che traggono profitto gli artisti ». Dobbiamo forzatamente supporre che di tavolette e di pergamene di ogni età esistesse un vero e proprio repertorio copiato e ricopiato da una officina all'altra (anche quelli menzionati da Pli-

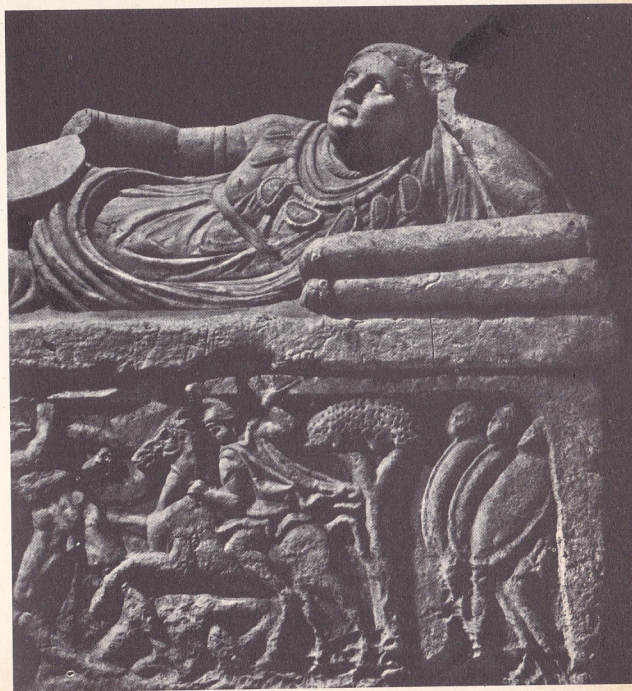
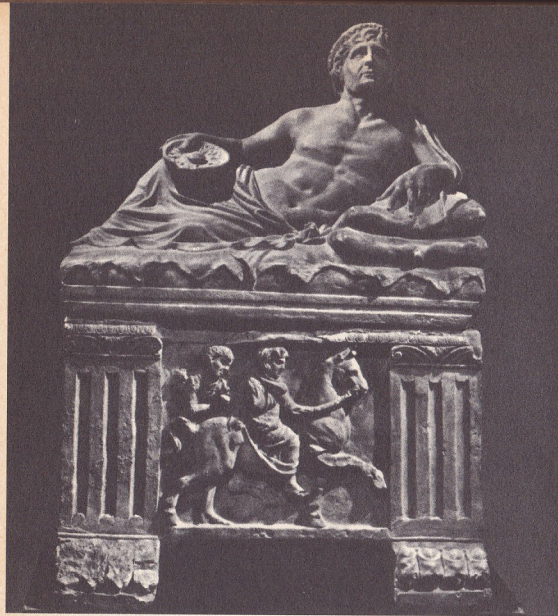
353. Palestrina. Dorso di specchio: coppia mitologica (c. 250?). Roma, Villa Giulia.

355. Sarteano (Chiusi). Urna cineraria: lotta fratricida di Eteocle e Polinice (III sec.). Siena, Museo Archeologico.

nio difficilmente saranno stati, dopo cinque secoli, i disegni originali di Parrasio: nel Rinascimento europeo, del resto, accadeva lo stesso: i disegni dei grandi Maestri venivano copiati e fatti circolare).

Questo problema si ripropone in un modo specifico per la vasta produzione delle urne cinerarie che sono tipiche delle necropoli etrusche del III e soprattutto del II secolo. Questa produzione si trova a Chiusi, eseguita in un calcare simile al marmo e in terracotta, a Perugia in travertino, e trova specialmente a Volterra uno sviluppo particolare, per abbondanza e varietà di tipologia, realizzata nel locale alabastro, di fin troppo facile lavorazione.

A Chiusi si hanno anche sarcofagi, diversi per stile e per repertorio da quelli di Tarquinia, ma fondamentalmente simili per la figura del defunto disteso o recumbente sul coperchio. Una caratteristica abbastanza frequente di queste figure è di rappresentarne con particolare compiacimento la grassezza, talora quasi obesità. Si tratta certamente di un carattere somatico diffuso presso la tarda aristocrazia etrusca, che ha lasciato riflessi anche nella letteratura latina (Catullo, 39, 11; Virgilio, *Georgiche,* II, 193); ma vi è senza dubbio connesso anche il concetto, ancor oggi diffuso nei paesi poveri, che la grassezza è segno distintivo del ricco e del potente. Anche l'apparato di oreficerie, riprodotte sulle figure dei titolari del sepolcro, con la sua sovrabbondanza, contribuisce a esprimere lo stesso concetto di esaltazione della ricchezza e quindi del potere. Sui sarcofagi si hanno talora lunghe e complesse composizioni di scene di battaglia fra Greci e Galati, che derivano certamente da pitture ellenistiche piú che da sculture e che avranno ricordato (particolarmente a Chiusi) l'invasione Gallica subita in antico. Ma l'artista etrusco vi aggiunge figure di divinità etrusche della morte alle quali riesce a dare forme non discordanti con il resto della composizione.

È logico, d'altra parte, che i modelli per queste composizioni fossero in prevalenza

357. Volterra. Urna cineraria: recumbente (fine III-inizio II sec.). Volterra, Museo Guarnacci.

pittorici, perché la loro trasmissione grafica era piú agevole. Se per la fine del IV e gli inizi del III secolo si poteva supporre Taranto come intermediaria, questo non è piú possibile per il II secolo. Si dovrà pensare a contatti diretti con l'ellenismo dell'Asia Minore attraverso Roma. Figure a gruppi isolati derivano ancora, nelle urne volterrane, dai vasi dell'Italia meridionale; ma i pochi casi nei quali si riesce a riscontrare assonanze iconografiche di una intera composizione nei rilievi delle urne volterrane, sono tutti stati trovati nel repertorio delle pitture pompeiane, alle quali servirono ancora, piú di due secoli dopo, analoghi modelli grafici e pittorici (mentre è da escludersi un'influenza dei repertori etruschi su Pompei).

Tutta la questione delle urne volterrane è ancora irrisolta; gli elementi sicuri di cronologia sono pochi e un criterio stilistico è inapplicabile perché manca un coerente svolgimento interno, autonomo. La produzione segue influenze diverse e ricade in forme amorfe, impersonali quando non addirittura primitive. Una cronologia stilistica si può tentare per i coperchi dove si hanno quasi sempre teste generiche, che si ripetono, ma si hanno anche alcuni ritratti, i piú antichi dei quali hanno chiari riflessi ellenistici. (Teste generiche e non ritratti sono anche quelle, fortemente caratterizzate dei due vecchi sposi, sempre riprodotte come esempi di ritrattistica etrusca: urna Volterra n. 613). Ma i coperchi sono stati confusi e messi a caso sulle urne nel vecchio ordinamento dell'abate Guarnacci (1701-1785) sicché l'eventuale cronologia dei coper-

358. Volterra. Urna cineraria: testa del recumbente (come fig. 357).

359. Perugia (?). Urna cineraria: centauromachia (fine del II-inizi I sec.). Verona, Museo Lapidario Maffeiano.

chi non serve per datare i rilievi delle urne. A nessun risultato concreto portano gli esami petrografici per ricostituire l'appartenenza e a poco serve la tentata ricostruzione di alberi genealogici familiari in base alle iscrizioni (J. Thimme, 1957). Tuttavia qualche recente ritrovamento e alcune considerazioni generali sulle condizioni socio-economiche dell'Etruria, fanno propendere per datare al II secolo la maggior parte

360. Volterra. Urna cineraria: centauromachia (metà del II sec.). Volterra, Museo Guarnacci.

delle urne con raffigurazioni mitologiche di evidente ispirazione ellenistica. Non risulta chiaro, tuttavia, il rapporto tematico fra la maggior parte di queste raffigurazioni e il loro impiego funerario.

A Chiusi, dove la preferenza per l'incinerazione è stata sempre prevalente, le urne con rilievi mitologici sono piú antiche e sono differenti per stile e per schemi iconografici da quelle di Volterra; a Perugia, invece, gli schemi iconografici sono spesso i medesimi che a Volterra, ma di numero assai piú limitato e di esecuzione spesso rozza; dovuta anche alla pietra calcarea dura e porosa (travertino scadente) nella quale sono eseguite. Talora questa rozzezza trasforma talmente i modelli originari da renderli a prima vista irriconoscibili (come la Centauromachia, fig. 359, che deriva dallo stesso schema della fig. 360). Fanno eccezione le urne della grande tomba della famiglia dei *Velimnes-Volumni*, eccezionali per forma e per stile, dove la superficie delle sculture è ricoperta di stucco, e le tipologie greche sono riprese da un artista che li ha sentiti

361. Perugia. Urna cineraria di Thania C. Volumnii (88-50). Perugia, Museo Archeologico.

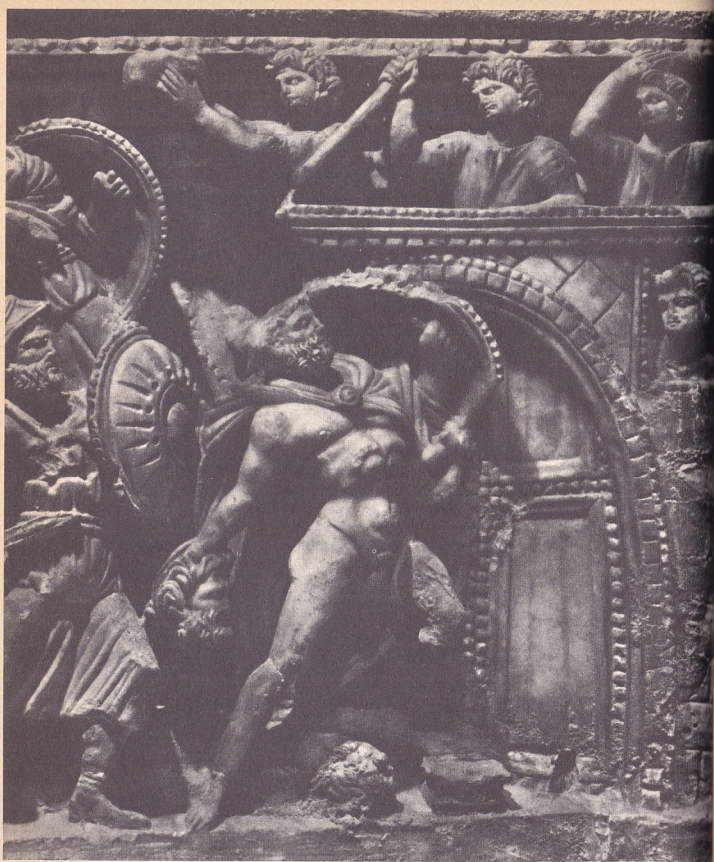
in modo diverso dal modello. Lo stile di esse risente molto del « patetico » ellenistico. La tomba ha esattamente la pianta di una casa pompeiana (v. *Documentazione*), e la sua costruzione, con le prime deposizioni, deve assegnarsi alla metà del II secolo (e non del I, come era stato proposto in passato). Essa continuò a esser usata per i membri della stessa famiglia anche dopo la concessione della cittadinanza romana e perciò vi troviamo anche un'urna con iscrizione latina.

Da un'altra tomba della stessa famiglia proviene l'urna con l'iscrizione latina di *Thania Caesinia*, che nella tipologia della figura del coperchio segue ancora l'antica tradizione etrusca, pur avendo latinizzato il cognome, di poco posteriore al 90 a.C.

Nelle urne volterrane, ciò che da un punto di vista puramente visuale può apparire attraente è, talvolta, il contrasto tra l'eleganza dell'impianto delle figure che si muovono in armoniose torsioni entro uno spazio pittorico del tutto libero e del tutto « ellenistico » e la sommarietà prossima alla rozzezza con la quale sono intagliate nel tenero alabastro i particolari espressivi dei volti e degli accessori. Questo contrasto, criticamente visto, segna l'impiego di modelli ellenistici di elevata cultura artistica da parte di artigiani tecnicamente abili, ma di levatura modesta e di scarsa sensibilità per le raffinatezze e le eleganze di una civiltà artistica urbana e profondamente intellettualizzata, come era quella dei centri ellenistici. Viene a questo proposito da riflettere sull'osservazione del Rostovcev che notava un ingresso della cultura urbana ellenistica nel modo di vivere delle città italiche ed etrusche proprio nel II secolo, per i diretti contatti di commercianti italici ed etruschi con l'oriente ellenistico. Ancora Cicerone (*ad Fam.* VI, 8.2) ci presenta un membro della grande famiglia volterrana dei Caecina in partenza per l'Asia Minore a regolare una « *negotiatio* ». La sommarietà, invece, si

362. Volterra. Urna cineraria: partenza per l'ultimo viaggio (fine II sec.). Volterra, Museo Guarnacci.

trova perfettamente a posto nelle composizioni che non derivano da modelli estranei alla cerchia locale, come quasi tutte le scene di viaggio agli Inferi. Qui talora troviamo anticipati i modi che saranno propri della scultura provinciale dell'Europa romanizzata.

La situazione culturale è, del resto, del tutto analoga e le forme sono cosí simili, esteriormente, da aver indotto qualche studioso nell'errore di proporre per le urne etrusche una continuità di produzione sino all'età di Costantino. Cosí una parentela

364. Volterra. Urna cineraria: episodio della leggenda tebana (prima metà del II sec.?). Volterra, Museo Guarnacci.

365. Volterra. Urna cineraria: Edipo e i suoi figli (c. 150-130). Volterra, Museo Guarnacci.

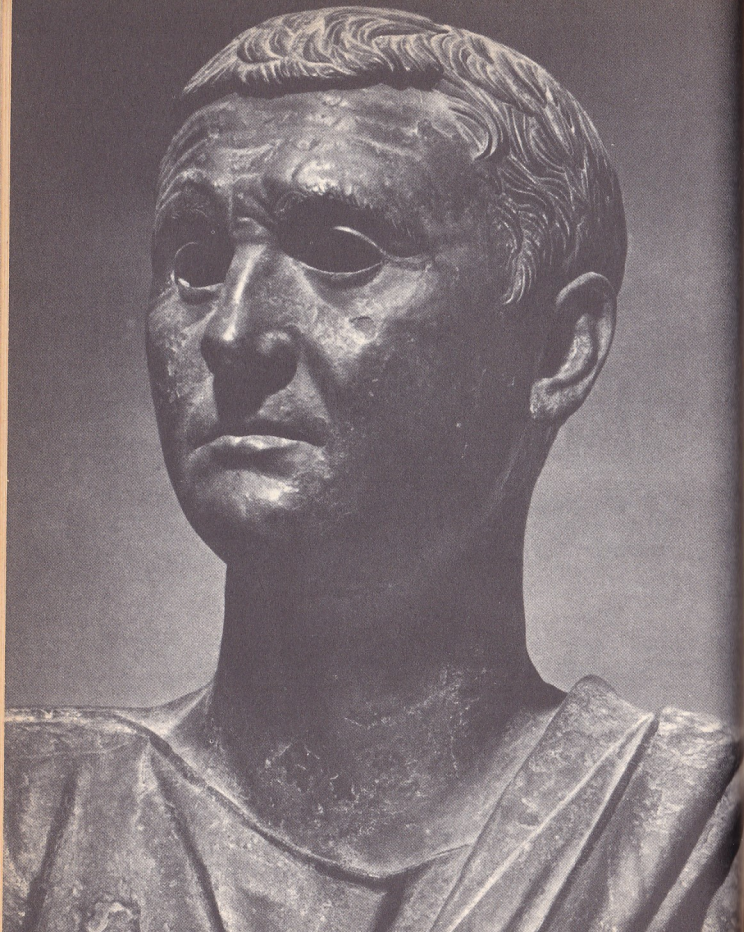
con rilievi italici e con la corrente « plebea » dell'arte romana si trovano in altre di tali composizioni con allineamento di figure quasi del tutto frontali e prive di respiro spaziale. In altri casi, invece, sono evidenti i riflessi del « barocco » di Pergamo e di Rodi, centri che si rivelano tra le principali fonti di modelli.

Ma accanto ad essi vi è anche (e qui abbiamo un indizio cronologico) il riflesso delle composizioni frontali « sul proscenio » che si diffondono in Asia Minore, ad Alessandria e ad Atene dopo il 150 a.C. Non sono chiare le ragioni della particolare preferenza per i soggetti della leggenda tebana, che continua anche in esemplari che si sarebbe tentati di porre cronologicamente assai prossimi al I secolo e all'arte romana.

366. Volterra. Urna cineraria: episodio della legg. tebana (fine II-inizio I sec.). Volterra, Museo Guarnacci.

Si può constatare che i modelli ellenistici vengono ricomposti attraverso singole figure di repertorio, il che si spiegherebbe con l'uso, da parte degli artigiani scultori, di sagome (in cuoio? in legno?) per singole figure, da applicarsi in vario modo nelle composizioni e quindi anche reversibili (da usarsi cioè rivoltate verso destra o verso sinistra, di fronte o di dorso). Anche gli attuali artigiani dell'alabastro, che talora imitano a Volterra i rilievi delle urne, si valgono di analoghi espedienti. Ciò che sorprende è che solo a Volterra si abbia nel II secolo (e specialmente nella prima metà) un riflesso cosí vario della cultura artistica dell'ellenismo e non solo dell'Apulia, ma dell'Asia Minore, con accertabili derivazioni dal fregio di Telefo dell'ara di Pergamo (circa 160 a.C.). Credo che si possa supporre un contatto culturale attraverso Roma (dopo il 190 padrona della parte sostanziale dell'Asia Minore). Da Roma giungono, nella decorazione del tempio di Luni (colonia fondata nel 177 al di là del territorio etrusco), documentabili echi delle maestranze attiche operanti a Roma, come abbiamo già indicato.

PARTE QUINTA

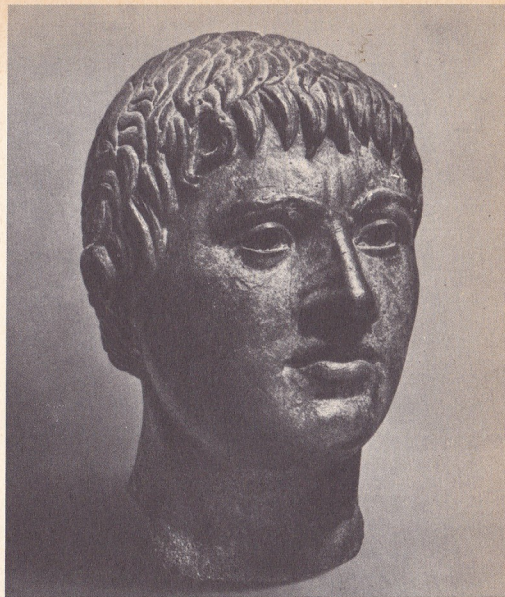
L'Italia sotto il dominio di Roma

La fine delle culture italiche

Lo stile asciutto, ormai spoglio di ogni mondanità ellenistica, che abbiamo notato sui rilievi di alcune tarde urne volterrane, lo ritroviamo sul coperchio con ritratto di un giovanetto (caratterizzato come tale dalla « bulla », il pendente rotondo e aureo che porta al collo) la cui iscrizione ormai in latino lo rende noto come appartenente alla grande famiglia dei Caecina, presente, come abbiamo già detto, a Volterra, a Bologna e poi anche a Roma. Invece, ancora qualche residuo di plasticismo ellenistico si trova in terracotte votive dell'ambiente sabellico (busto da Teramo).

Dal naufragio della grande bronzistica etrusca si sono salvati alcuni pezzi di notevole interesse, databili fra il III e il I secolo. Il piú antico e qualitativamente il migliore è la testa di giovinetto, frammento di una statua, conservato al Museo di Firenze e già nelle vecchie collezioni granducali, purtroppo senza alcuna notizia di provenienza.

L'altro documento è la statua nota sotto il nome di « Arringatore » (che le fu dato nel 1789 da L. Lanzi), anch'essa già nelle antiche collezioni fiorentine. Essa può considerarsi l'ultimo documento della civiltà etrusca, perché etrusca è la lunga iscrizione incisa su tre righe sul modello prima della fusione, contenente il nome del personaggio rappresentato, Aule Meteli figlio di Vel e di Vesi. Per il resto la spiegazione del testo è tuttora in discussione (si veda *Documentazione* figg. 444, 445), ma sembra certo che essa contenga la dedica della statua del defunto Aulo Metello da parte di una magistratura civica. Si tratta dunque di una statua onoraria pubblica e questo è un elemento che potrebbe contribuire alla datazione di essa. Se fosse stata posta dopo la concessione della cittadinanza romana in base alle leggi dell'anno 90-89 a.C. l'iscrizione sarebbe stata certamente in latino. L'iscrizione etrusca, invece, farebbe supporre una esecuzione anteriore al 90.

Il personaggio onorato dovrebbe esser stato un uomo politico perugino, se la statua risultasse con certezza trovata nel 1566 a Pila, villaggio a otto km a sud-ovest di Perugia. Ma le notizie in proposito restano incerte anche dopo recenti indagini (G. Susini, 1965) e altre fonti non escludono la possibilità che la statua provenga dai pressi del lago Trasimeno. Dalla prossima città di Cortona sarà originario un *praetor Etruriae*

368. *Ritratto di giovinetto (III-II sec.). Firenze, Museo Archeologico.*

369. *Fiesole (Firenze). Ritratto virile (c. 150). Parigi, Louvre.*

C. Metellus C.f. (C.I.L., XI, 1905). Dal punto di vista stilistico la statua (fusa a cera perduta in sette pezzi separati), che indossa la *toga exigua* dell'età repubblicana, rientra nella tipologia dell'ellenismo medioitalico che attenua e spegne ogni patetica impostazione del corpo secondo modello greco. Il ritratto si colloca tra gli esempi del verismo romano che B. Schweitzer (1948) ha riunito attorno alla tipologia del « Postumio Albino », il ritratto del console dell'anno 99 a.C.

Un poco piú antico, piú plastico, un ritratto proveniente da Fiesole (ora al Louvre), testimonianza di un'Etruria ormai culturalmente romanizzata a partire dalla prima metà del II secolo.

Realmente in connessione con monumenti artistici prodotti a Roma ci sembrano alcune tarde urne cinerarie. Una, con centauri sulla fronte e, sui lati, un congedo e

370. Dintorni di Teramo. Busto votivo (I sec.). Roma, Museo Nazionale Romano.

371. Volterra. Coperchio di

372. Volterra. Urna cineraria (lato a sinistra): addio di un guerriero (I sec.). Volterra, Museo Guarnacci.

373. Volterra. Urna cineraria: Paride si rifugia sopra l'altare (fine del II sec.). Volterra, Museo Guarnacci.

374. Roma. Moneta (denario) (c. 124-103). Parigi, Biblioteca Nazionale.

375. Roma. Moneta (denario): Roma incorona un trofeo (c. 110). Londra.

376. Sarteano (Chiusi). Statuetta-cinerario (fine II-inizio I sec.). Arezzo, Museo Archeologico.
377. Sarteano (Chiusi).

un gruppo di scrivani, sembra da connettersi con la cosidetta ara di Domizio Enobarbo, che era probabilmente base di un gruppo di Skopas minore eretto a Roma attorno al 100 a.C. (F. Coarelli, 1968). Altre urne mostrano i consueti soggetti (p. es. Paride che si rifugia sull'altare) resi con uno stile secco e lineare e in realtà povero, che ricorda assai dappresso quello delle monete romane della fine del II secolo-inizi del I.

Dalla zona di Chiusi (Sarteano) provengono alcuni singolari cinerari in forma di figure di divinità femminili non sempre identificabili facilmente, che mostrano la lunga sopravvivenza del concetto di statua-cinerario, coltivato a Chiusi fin dall'età arcaica. Queste figurette non hanno piú nulla di tipicamente etrusco e rientrano agevolmente, con le loro forme immiserite, nella produzione municipale di età romana. In mancanza di dati di ritrovamento, dobbiamo limitarci a una datazione approssimativa tra il II e il I secolo. Sempre a Chiusi, le urnette piú tarde mostrano un impiego del repertorio ellenistico ridotto a singoli motivi isolati e accostati senza preoccupazioni compo-

sitive, alterati nelle forme con modi del tutto analoghi a quelli che potremo ritrovare alla fine dell'Antichità.

Il periodo compreso tra l'invasione di Annibale e la battaglia di Azio è senza alcun dubbio il piú difficile ad essere compreso tra quelli che caratterizzano la storia della cultura artistica della penisola italiana, che si identifica in gran parte con Roma.

Ma proprio la mancata comprensione di questo periodo ha permesso che si creasse una lunga serie di equivoci, che hanno determinato una sostanziale incomprensione per i caratteri dell'arte della Penisola e che impediscono di intendere la natura delle manifestazioni artistiche della stessa città di Roma.

La statuetta di una divinità non identificata, munita di una lunga dedica potrebbe esser presa a simbolo, con la sua povertà formale e con la bivalenza delle sue due facce, dell'ambiguità di quest'epoca. Tra le fonti letterarie e i reperti archeologici appare una sostanziale discrepanza.

Le fonti letterarie insistono sull'enorme numero di opere d'arte che, soprattutto nel II secolo, sarebbero state trasferite in Roma, come bottino di guerra, dall'Oriente mediterraneo; sull'immenso accumulo di capitali, quasi che Roma e la penisola avessero assorbito gran parte della rendita accumulata nel Mediterraneo; sulla intensa attività edilizia. D'altro lato i reperti archeologici che possono essere attribuiti a officine italiche e a quelle della stessa città di Roma, mostrano, per quanto concerne la possibilità dell'artigianato artistico, una miserevole caduta di livello (e questa caduta è dimostrata inequivocabilmente dagli stessi conii delle monete, i documenti piú ufficiali della repubblica).

Il fatto è che le guerre annibaliche, condotte con efferata violenza dall'una e dall'altra parte, tra due civiltà che mettevano come posta della vittoria la stessa sopravvivenza, condotte per quindici anni nella stessa Penisola, avevano completamente distrutto l'economia dell'Italia, o almeno di gran parte di essa. Le classi inferiori escono da queste prove profondamente ferite, le stesse classi medie vedono il tracollo di una economia di tipo familiare che aveva permesso la diffusione di quella civiltà figurativa di tipo ellenizzante caratteristica del III secolo. Ma insieme, sotto l'egemonia di Roma, la Penisola trova una sostanziale unità, politica, giuridica, amministrativa. Forse pochi territori si salvarono dal flagello dell'invasione: tra questi la Campania, soprattutto la Campania marittima, mantenne una certa tradizione di artigianato artistico di tipo ellenistico; ma il resto dell'Italia meridionale non dové piú risollevarsi dopo una simile prova. Il diffondersi del latifondo e l'estendersi della malaria determinarono un impoverimento e un abbandono, che rendono credibili le possibilità di saccheggi di piú antiche città e santuari, come quelli operati da Verre in Sicilia. Fra il II e il I secolo il numero degli schiavi si accrebbe di dieci volte.

La classe dirigente romana, uscita vittoriosa dalla guerra, vedeva aperte alla repubblica le enormi possibilità del mercato verso oriente. I rapporti con gli stati ellenistici, dapprima ambigui, basati sul concetto di alleanze che in pratica erano vere e proprie sottomissioni, divennero sempre piú stretti e vessatori. Alla metà del II secolo Cartagine è distrutta, cosí come Corinto: gli stati ellenistici che avevano trovato una propria autonomia con l'ultimo tentativo di indipendenza di Antioco III, vinto dal fra-

tello del vincitore di Annibale, sono in preda ai commercianti romani. Solo l'Egitto riesce a mantenere una propria cauta autonomia.

L'Italia, con una sua produttività agricola limitata, un allevamento sostanzialmente povero, ferita da prove tremende, non riesce a competere con i mercati ellenistici.

La classe dirigente romana si dimostra del tutto impreparata a risolvere i gravissimi problemi economici e sociali che si presentavano per la Penisola.

Per quanto concerne la cultura artistica, da un lato si nota un'ammirazione quasi feticistica, e non sempre una comprensione piú critica, per le opere d'arte greca che vengono rapinate e conservate come simbolo della vittoria e trovano un attentissimo commercio antiquario; dall'altro una diffidenza, uno sciovinismo sfrenato verso quelle stesse opere d'arte se prese come spunto di una cultura formativa di una nuova classe dirigente, come affermava Catone in un discorso del 195 a.C. (Livio, 34, 4). L'antigrecismo di Catone, l'espulsione dei filosofi, il desiderio di possedere terre e oro sono le caratteristiche di una classe dirigente romana attaccata ai fenomeni di un mondo che vedeva sostituire, ad una onesta e limitata economia, l'usura e l'ottuso egoismo di chi, avendo vinto il piú potente nemico che si fosse mai presentato contro la repubblica, considerava gli avversari preda e oggetto di sfruttamento e voleva imporre, pur giovandosi di capitali immensi, i vecchi temi della economia repubblicana a propria difesa, col risultato della vessazione e del progressivo immiserimento degli Italici e delle stesse classi subalterne romane.

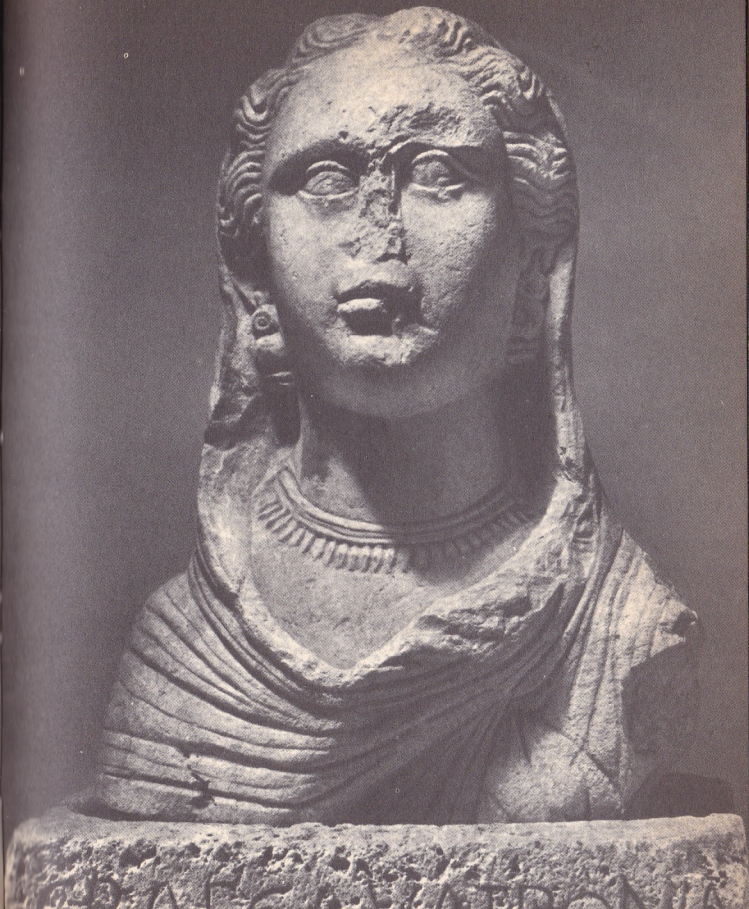
Il frutto di questa politica è il clientelismo, la riduzione sempre maggiore della legalità repubblicana, lo sfacelo delle strutture economiche dello stato, odiato come mai dagli Italici (ricordiamo l'immagine della fig. 4).

Mummio, il distruttore di Corinto, sembra personificare, nella demagogica distribuzione delle grandi opere rapinate in Grecia anche nei piccoli collegi elettorali, base del suo strapotere, questa mentalità meschina e ricattatoria.

Una politica di ben maggiore comprensione è quella dei circoli piú illuminati della repubblica: quella degli Scipioni, dei Gracchi. Imbevuti di cultura ellenistica, questi gruppi ad alleanza familiare, peraltro potentissimi nelle proprie tradizioni gentilizie, cercano disperatamente di provvedere allo sfacelo che ormai si apre per la repubblica. Cercano di mediare per lo stato romano forme costituzionali adatte ad una nuova condizione economica; vogliono imporre una piú equa distribuzione dei beni, consapevoli che il continuarsi di una sclerotica tradizione repubblicana, mai rinnovata, avrebbe distrutto le basi dello stato.

Ma il conservatorismo strumentale della classe dei nuovi ricchi, che riappellandosi alla tradizione voleva solo mantenere le proprie condizioni di privilegio, ottuso e vessatorio, ricorre alla calunnia, come nel caso del processo degli Scipioni; all'assassinio politico come nel caso di Scipione Emiliano; al linciaggio come nel caso dei Gracchi; agitando il terrorismo dell'Oriente corrotto, pontificando della santità della famiglia, delle tradizioni militari, di un'eguaglianza giuridica ormai solo apparenza.

Questo può far intendere perché, attraverso la negazione della cultura ellenistica (quella cultura ellenistica che era alla base di larga parte della società romana ed italica del III secolo), la tronfia esibizione di presunte tradizioni romane (in pratica inesi-

stenti, se non negli ordinamenti giuridici profondamente violati da coloro che se ne facevano i difensori e gli esaltatori), la cultura figurativa della Penisola giunse ad un livello infimo di qualità e solo pochi edifici e poche opere, direttamente importate in Roma dall'Asia Minore ellenizzata, mostrino una qualità in qualche caso anche molto notevole, che si giustifica a volte per l'arrivo di maestranze dell'Oriente: ma anche la loro qualità non ha funzione formativa su un inesistente sottofondo culturale.

Una situazione cosí iniqua, della quale facevano le spese proprio i rappresentanti delle classi subalterne, le popolazioni italiche o il proletariato romano che avevano portato la repubblica alla vittoria su Annibale e avevano reso egemone il nome di Roma in tutto il Mediterraneo, esplode con inaudita ferocia all'inizio del I secolo a.C. In Roma la lotta a morte per il potere, quando scoppia la guerra sociale in Italia, la rivolta cioè di tutte quelle popolazioni che non trovavano piú diritto di cittadinanza per sé e per i propri figli; in Oriente Mitridate dà il via, col massacro dei commercianti italici, all'ultimo tentativo di indipendenza.

La reazione furibonda della classe dirigente romana non riesce ad evitare che la rissa si trasferisca alle porte stesse della città; ma soprattutto che si formi una cattiva coscienza di fronte al martellante propagandismo di vecchie tradizioni repubblicane, ormai prive di significato, che è caratteristica ad esempio di Sallustio (cfr. *Iug.*, 4).

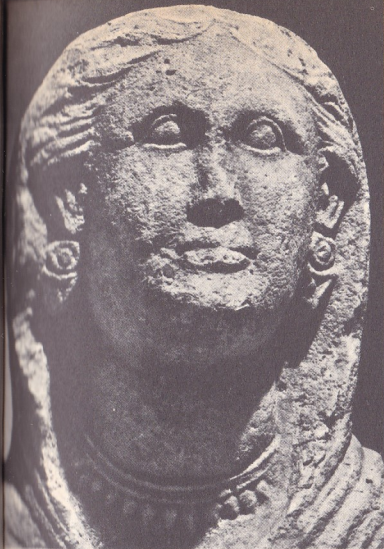
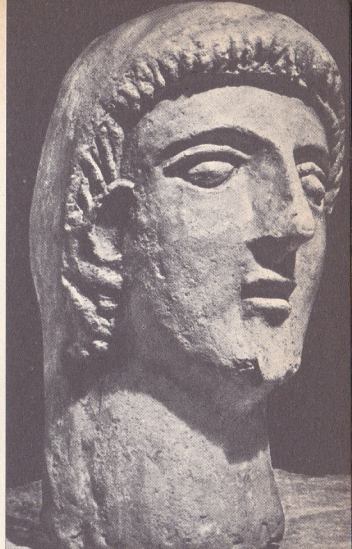
Il superamento di tante contraddizioni è proposto dalla politica di Cesare: Roma, egemone in tutto il Mediterraneo, non varrà da allora piú come città e come centro degli interessi della sola Italia, ma tutti i territori conquistati dovranno partecipare ecumenicamente della civiltà ellenistica mediata attraverso profonde innovazioni del diritto pubblico romano. L'Italia non sarà piú la regione preminente, l'impero dovrà essere universale; solo attraverso la soluzione di questo problema si potrà giungere ad una nuova e piú intensa civiltà.

Aver trasferito la lotta operando fuori di Roma, significava articolare una soluzione definitiva ai problemi dello stato romano.

Le forze conservatrici di tradizione repubblicana riescono ancora ad avere il sopravvento: il delitto politico, la morte di Cesare, è ancora arma di governo.

Augusto, specialmente dopo il contrasto vittorioso contro Antonio, erede della politica ellenistica di Cesare, definisce il compromesso tra le esigenze di uno stato moderno e l'antica tradizione repubblicana.

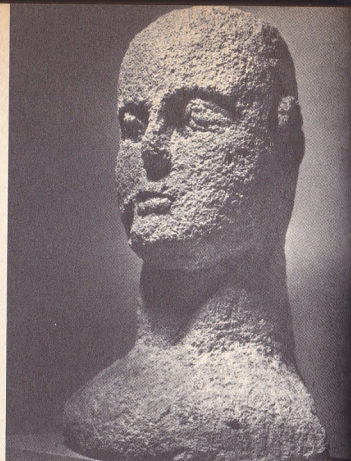
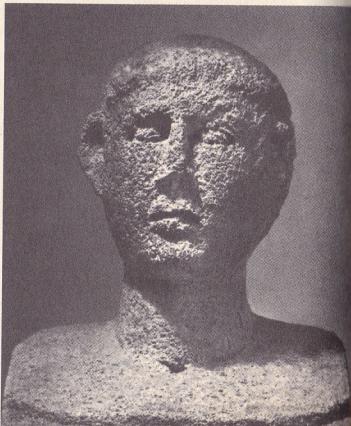
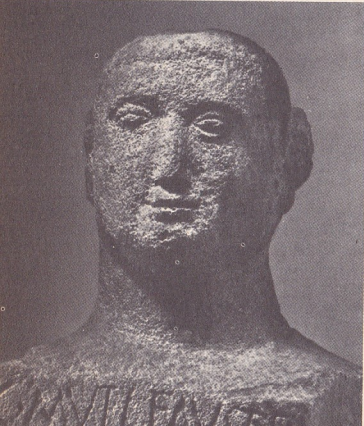
Egli cerca di organizzare i temi della grande politica ellenistica per tutto l'impero, ma insieme cerca di far rivivere gli ordinamenti tradizionali. La mediazione tra opposte tendenze è opera dello stesso imperatore, figura carismatica in Oriente, primo magistrato in Occidente.

Il tentativo di ricreare una classe media in Italia, la riproposta di temi culturali tradizionali favoriscono la rinascita di tradizioni, anche artistiche, italiche. Ma questa restaurazione, artificiosa e prefigurata, ambigua, e che non penetrerà mai in profondità, non sarà formativa di una nuova classe sociale, creerà beneficienza, spirito parrocchiale, non coscienza politica; sarà palliativo certo non risolutivo dei problemi delle classi subalterne italiche che, dopo effimera fioritura, saranno destinate alla distruzione, non esisteranno in quanto forza politica.

380. Palestrina, necropoli. Busto femminile (II sec.). Palestrina, Museo Prenestino Barberiniano.

381. Palestrina. Testa votiva (III sec.). Palestrina, Museo Prenestino Barberiniano.

Il compromesso augusteo, nella sua fragilità, apre la vera crisi del mondo antico e la rinuncia alla vita, a generare figli, che caratterizza le menti piú aperte della cultura romana, il senso incombente di malinconia della poesia meno ufficiale (si pensi alla chiusa della prima egloga di Virgilio), la lucida disperazione di Tacito, consapevole un secolo dopo dei limiti della restaurazione (ad esempio a proposito della politica municipale di Nerone: *Ann.* XIV, 27), sono il segno di una crisi profonda che la politica augustea non ha saputo risolvere e che porterà in breve arco di tempo alla distruzione delle basi stesse del mondo antico, tanto piú di quelle dell'Italia antica.

In queste condizioni la cultura artistica indigena si presenta estremamente elementare e imbarbarita: quella documentazione cosí ricca, che caratterizzava ancora il III secolo, decade e diviene quanto mai rozza e povera nel numero stesso dei monumenti.

Il fenomeno può essere seguito in particolare per quelle classi di monumenti che abbiano una continuità nel tempo, dal III secolo sino al I: nelle stipi votive il mate-

382-383. Benevento, necropoli. Cippi funerari (I sec.). Benevento, Museo del Sannio.

384-385. Taranto, necropoli. Cippi funerari (I sec.). Taranto, Museo Nazionale.

386. S. Maria Capua Vetere. Stele funeraria (II-I sec.). Capua, Museo Campano.

riale che può essere attribuito al II secolo, specialmente le teste di terracotta, mostrano una assoluta insufficienza formale.

Una singolare serie di busti femminili, segnacoli delle tombe della ricchissima necropoli di Palestrina, mostra un processo successivo di degradamento stilistico, quasi un parallelo di quanto avviene nelle immagini di Roma sui conii dei denari: gli esemplari databili nel II secolo, sono estremamente poveri e rozzi, gli elementi fisionomici appena abbozzati, disorganicamente incisi sui volti, le mani tese, le vesti rappresentate con pochi, inconsapevoli tratti.

A Benevento e a Taranto sono stati rinvenuti, nelle necropoli, una serie di teste rozzamente sbozzate, emblematiche dell'intera figura dei defunti, alcune delle quali

387. *Teano (Caserta). Stele funeraria con iscrizione in lingua osca (II-I sec.). Teano, Palazzo Vescovile.*

388. *Pompei. Statua virile (I sec.). Napoli, Mus. Naz.*

389. *S. Maria Capua Vetere. Stele (I sec. a.C. - I sec. d.C.). Capua, Museo.*

potrebbero essere datate nel II secolo a.C., altre giungono sino all'età imperiale.

Solo in Campania la produzione sembra mantenere una propria dignità. I monumenti funerari, statue e stele di Pompei, di Capua e di Teano, che potrebbero essere datati ancora in questo periodo (a Pompei prima della deduzione della colonia sillana), mostrano di voler trasferire nella scultura in pietra la tradizione della coroplastica.

I corpi sono allungati quasi innaturalmente, il ritmo disegnativo delle pieghe delle vesti insistente, le figure sono schiacciate in superficie, le teste troppo grandi sui torsi rachitici, con le spalle curve. Le figure risultano magniloquenti, ma vuote.

Una ripresa si avverte a partire dall'inizio del I secolo; ma non si tratta del risor-

390. Fratte (Salerno). Piccola testa votiva (I sec.). Salerno, Museo Provinciale.

391-392. Rocca San Felice (Avellino), santuario di Mefite. Statuette votive. Avellino, Museo Provinciale.

gere di una piú antica tradizione (che peraltro era sempre stata casuale e discontinua), bensí dell'assimilazione provinciale di fenomeni dell'arte urbana, romana, che dall'inizio del I secolo si vanno definendo in modo organico.

L'attività di artisti greci o greco-orientali stimola quella dei pochi artisti di origine italica o italiota, i quali, sulle esperienze dei primi, iniziano una propria produzione piú autonoma e indipendente; alcuni di essi, come Pasiteles o Arkesilaos, saranno prediletti dalla cultura ufficiale romana.

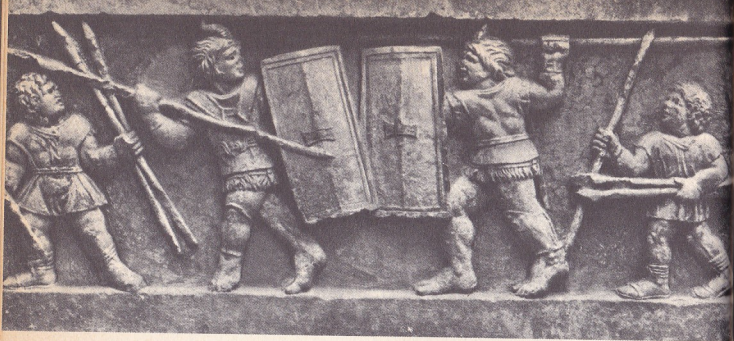
Nella Roma del I secolo a.C. l'attività si concentra soprattutto nei ritratti, onorari e funerari, nelle stele funerarie, nei rilievi storici.

Come eco, in provincia, si nota una serie di opere che richiamano gli stessi temi.

Sono abbastanza numerose le stele funerarie che sembrano ripetere i motivi delle iconografie urbane. Su una di Capua, due figure maschili, M. Publilius Satur e il liberto M. Publilius Stepanus, si atteggiano convenientemente su un ampio registro superiore, mentre su un piccolo registro inferiore è la scena della vendita all'incanto di uno schiavo, forse lo stesso M. Publilius Stepanus. Il nuovo cittadino non rinnega la propria origine, che vuole ricordata e rappresentata sulla propria tomba.

Alcuni monumenti funerari sono ornati da figure di leoni; non sappiamo quando l'iconografia dell'animale è stata ripresa e riutilizzata per i monumenti funerari italici: la loro diffusione è abbastanza notevole, da Aquileia, all'Emilia, al Sannio, alla Sabina, al Piceno, alla Campania, a Roma stessa. Le figure sono massicce, le steste enormi, gli animali rappresentati nella loro terribilità a difesa delle tombe, ma tutti ingenui anche se temibili, piú cani che felini.

Su alcune stele dell'Umbria e del Piceno si nota una singolare reviviscenza di caratteri etruschi; su altre della stessa regione una estrema ingenuità e una sostanziale incapacità: le figure sono rappresentate con una frontalità esasperante; gli elementi significativi, anche i piú accessori, ribaltati in superficie; nessuna organicità tra le varie parti del monumento e nella decorazione di esso. Le teste dei defunti si affollano su registri sovrapposti, le insegne municipali incombono quasi a dichiarare allo spettatore un censo ormai privo di sostanza, una vanità provinciale senza importanza.

I monumenti per i quali si può parlare piú appropriatamente di arte italica e che

393. Amiternum (L'Aquila). Monumento funerario: gladiatori (I sec.). L'Aquila, Museo Nazionale degli Abruzzi.

rinnovano i caratteri piú antichi di essa, sono stati rinvenuti nel Sannio.

Un monumento funerario di Amiterno era decorato da almeno due rilievi: uno con una scena funeraria (*Roma. L'arte romana nel centro del potere*, p. 60), l'altro con un combattimento gladiatorio (da mettersi anch'esso in rapporto al funerale).

I rilievi, della metà circa del I secolo a.C., hanno una indubbia capacità rievocativa: su quello con la processione funeraria, il rendimento preciso dei dettagli, dei gesti, degli avvenimenti, l'esuberanza delle figure, la evidenza dei gesti, tutta a scapito di una organicità di insieme, la stessa rappresentazione su piú registri che evidenziano le fasi dell'avvenimento, mostrano una vera narrativa sincera e fresca. Nel rilievo col combattimento gladiatorio le figure sembrano riempire il piú possibile del riquadro.

Un rilievo particolarmente interessante, certo da un monumento funerario, è conservato a Sulmona. Si tratta di una rappresentazione della transumanza di un gregge, accompagnato dai pastori, che recano i propri beni su un carro. Le figure si stagliano sul fondo neutro della pietra, senza alcuna articolazione nello spazio; misere e rattrappite, con un bozzettismo senza arte né parte, aneddotico e pure caratterizzato: se non possedessimo l'iscrizione, sarebbe ben difficile definire in quale epoca esso possa essere datato. Ma la scena, all'inizio della grande via delle greggi che attraverso il Pian di Cinquemiglia portava verso il Mezzogiorno, è l'immagine atemporale di una consuetudine, che nel ripetersi dei secoli ha dato struttura economica e sociale a tutta l'Italia media: la fatica umana diviene spunto per un proverbio (che come tutti i proverbi è ormai solo un significativo, ma uggioso fossile culturale): « Avverto gli uomini: non diffidate di voi stessi » raccomanda l'epigrafe, quasi didascalia.

Proprio alla fine del tratturo, a Lucera, ancora un rilievo con un pastore coperto da un mantello di feltro, stagliato, quasi inciso sul legno, sul fondo del rilievo. (*Roma. L'arte romana nel centro del potere*, fig. 30).

Ma i pastori italici, dal I secolo a.C., non hanno piú un'autonoma categoria di

394. Assisi. Stele funeraria (I sec. a.C. - I sec. d.C.). Assisi, Museo Civico.

396. Isernia (Campobasso). Rilievo onorario dedicato da Attalus Nonii Marcus servus (I sec.). Isernia, Museo Provinciale.

397. Isernia (Campobasso). Rilievo di Attalus: lato destro. Isernia, Museo Provinciale.

civiltà; non sono piú guerrieri e diffusori di cultura, ma solo uomini curvi su un mestiere che si amplifica con l'aumentare del latifondo, pazienti e senza prospettive.

La rinascita maunicipale augustea giunse anch'essa a rinnovare l'aspetto della vita provinciale. Un rilievo di Isernia, che rievoca le guerre alpine di Augusto e di Tiberio, mostra come le iconografie urbane del sacrificio e del trionfo siano assimilate e rese dall'arte italica, atemporale, immota, caratterizzante, ma ormai statica, senza prospettiva e possibilità proprie.

La beneficienza di Augusto verso i municipi italici altro non è se non elemosina, non ha valore formativo; rappresenta l'ultimo suggello per una civiltà che, bensí priva di una propria autonoma tradizione figurativa, sempre rinnovata con prestiti esterni, aveva pur avuto una sua sostanziale dignità. Con Nerone si perderà anche l'ultimo ricordo della politica di Augusto verso gli Italici.

Conclusioni

Nella storia della cultura artistica dell'Italia antica, anteriore al completo dominio romano su di essa, non si può mai parlare di uno svolgimento unitario. Questo è il primo dato che risulta evidente dalla diversità delle genti che la popolarono e, soprattutto, dal diverso grado di sviluppo che in uno stesso momento i diversi popoli avevano raggiunto. Si vengono, in conseguenza, a distinguere diverse stratificazioni. Vi è il fondo delle popolazioni esistenti in Italia nella prima età del Ferro, prima della colonizzazione greca, che rimane sostanzialmente « primitivo », anche se contatti esterni sono giunti sulle coste della Penisola sino da età remota (XIV-XIII secolo a.C.) attraverso le correnti del commercio che muovevano dal bacino Egeo. Vi è poi l'apporto dei coloni greci e la formazione, nelle città da essi fondate e amministrate, di un'arte coloniale, legata alla madrepatria, ma pur diversa da quella della Grecia. Vi è poi il riflesso di questa cultura artistica greca sui centri « indigeni » — ed è quello che abbiamo cercato di illustrare e di definire in questo volume —, non toccando (in armonia col programma della collezione della quale fa parte quest'opera) il problema dell'arte coloniale greca in Italia.

Ma per intendere meglio le condizioni nelle quali si sviluppò l'arte « italica » e l'arte « etrusca », dobbiamo pur tenere conto di alcuni caratteri dell'arte greca in Italia e in Sicilia. Si assiste, infatti, al progressivo imbarbarimento degli stessi artigiani greci immigrati insieme ai coloni rispetto a una cultura artistica originaria, greca. Ciò avvenne sia per la mescolanza di varie provenienze degli stessi coloni greci (tra i quali non mancavano gli artigiani e gli artisti) sia per le mutate esigenze della clientela che reagiva diversamente da quella della madrepatria, perché collocata in altro contesto sociale e spirituale; sia, infine, per la mescolanza che avvenne con gli usi e i costumi delle popolazioni indigene con le quali i greci vennero a contatto.

Si deve inoltre tener presente che alcune città dell'Italia meridionale e della Sicilia non sono il prodotto della colonizzazione di un'unica polis greca; che in esse confluivano coloni di ambienti di diversa origine culturale; che le colonie, che a loro volta

108. Clusium-Volaterrae. Stamnos: fanciulli su delfini (IV sec.). Aleria, Museo J. Carcopino.

derivavano da altre colonie, assumevano ovviamente un carattere sempre piú remoto rispetto a quello della madrepatria.

L'autonomia coloniale dové articolarsi ben presto, attraverso il sempre maggior peso che andarono assumendo Siracusa in Sicilia, Cuma e Taranto nell'Italia meridionale. Queste città ebbero ben presto importanza ed autonomia molto rilevanti, che non possono essere commisurate piú con quelle delle città madri, ma solo con i commerci che esse conducevano con gran parte delle polis della Grecia.

Non bisogna inoltre dimenticare che le piú antiche tradizioni indigene, basate spesso su una consuetudine autonoma piú che secolare, assorbivano anche esse motivi coloniali e che, attraverso l'assimilazione di questi motivi, spesso fraintesi, mai organicamente recepiti, si venivano a creare caratteristiche indigeno-coloniali che non potevano essere senza effetto, a loro volta, sulla cultura delle colonie stesse.

Queste premesse sono necessarie per comprendere perché sia illusorio considerare l'arte della Magna Grecia e della Sicilia, cosí come l'arte della Puglia, della Campania, di alcune regioni appenniniche, come un fatto unitario; che l'etichetta « indigeno » e « coloniale » altro non debba essere che il mezzo per giungere alla comprensione di fenomeni che debbono essere esaminati volta per volta, elemento per elemento, al fine di articolare una sia pur approssimativa comprensione di una piú reale attività artigianale.

In una situazione come quella esposta, non è possibile parlare di continuità artistica basata su una cultura autonoma, ma solo di sollecitazioni, troppo spesso casuali, che, mancando di continuità, rischiano di degenerare in un vernacolo paesano se non alimentate da componenti di piú autentica cultura formale che penetravano dalla Grecia.

Volendo riassumere gli elementi della cultura artistica coloniale, si potrebbe dire che quelli geometrici sono prevalenti nella seconda metà dell'VIII secolo (cosí come ovviamente avviene nella Grecia propria); questi elementi geometrici sono di ispirazione euboica e poi corinzia, in particolare per quanto riguarda alcune forme di vasi e la decorazione di essi; per quanto concerne la decorazione figurata, essi lasciano trasparire rapporti con la cultura formale attica (che peraltro influenza tutte le rappresentazioni figurate della Grecia stessa).

Dalla metà circa del VII secolo la situazione caotica che caratterizzava l'arte coloniale (estremamente differenziata in città e botteghe, ognuna delle quali seguiva una propria vocazione artigiana) tende a organizzarsi per la sempre maggiore incidenza, almeno nella maggioranza delle città coloniali, della cultura corinzia. Questa cultura corinzia, mai semplicisticamente assimilata, ma sempre sostanzialmente modificata e autonomamente recepita, è, accanto a un filone minore greco-orientale, prevalente sino alla metà circa del VI secolo a.C. A partire da questo momento la cultura ionica-internazionale, alla mediazione della quale dové non poco contribuire l'Atene di Pisistrato e dei Pisistratidi, diviene l'elemento piú formativo della cultura coloniale, almeno sino al 480 circa a.C.; cosí che l'arte coloniale rientra anch'essa in quel generico fenomeno dello ionismo, che caratterizza sostanzialmente tutta la grecità.

399. Clusium-Volaterrae. Brocca: Vanth (IV sec.). Aleria, Museo J. Carcopino.

Dalla fine del VI secolo gli influssi delle poleis greche si fanno sempre meno formativi dell'arte coloniale: per la contrazione di interessi verso l'Italia meridionale e la Sicilia che caratterizza la Grecia nel periodo delle guerre persiane; per la sempre maggiore pressione dei Cartaginesi sulle città siciliane e degli Etruschi su quelle dell'Italia meridionale.

Soprattutto, già alla fine del VI secolo, la società della Magna Grecia e della Sicilia dové modificarsi sostanzialmente: si assiste infatti alla formazione di classi sociali differenziate, quasi tarda acquisizione dei caratteri di alcune oligarchie della Grecia. La cultura media che giustificava le manifestazioni dell'arte coloniale, andò rarefacendosi e la formazione di vere e proprie dinastie, valga quella dei Deinomenidi a Siracusa, permise l'acquisizione di precisi motivi dell'arte colta delle poleis greche; ma

400. Taranto. Cratere in stile di Gnathia (fine IV-inizi III sec.). Aleria, Museo J. Carcopino.

questi motivi, ristretti attorno a ben precise classi sociali, che in poco volevano differenziarsi da quelle delle poleis, non divennero operanti su tutta la massa della popolazione.

La lacerazione di un tessuto medio comune a tutta la grecità coloniale, la disparità che venne a crearsi nelle esigenze di classi diverse, favorí il fenomeno della decadenza di una cultura comune, che aveva caratterizato la grecità coloniale; cosí essa, come fenomeno formativo e unitario, può dirsi conclusa proprio tra la fine del VI e l'inizio del V secolo a.C.

Il mondo coloniale greco e quello dell'Etruria avevano recepito, nei termini sia

pure approssimativi di una creatività tutta locale, gli elementi iconografici e qualche piú raro motivo stilistico dello ionismo internazionale preminente in Grecia nella seconda metà del VI secolo. Questi motivi ionici prevalgono ancora e si attardano, in Italia, durante parte del V secolo. Le manifestazioni piú autonome delle popolazioni italiche rappresentano, in questo quadro, una presa di posizione che si manifesta in termini ancora insufficienti da un punto di vista formale.

La cultura figurativa in Grecia, dalla fine delle guerre persiane, è caratterizzata dalla sempre maggiore egemonia dell'arte attica. Ma questa non rappresenta piú, come era avvenuto per lo ionismo, l'articolazione di tendenze comuni a larghissimi strati della popolazione, ma una complessità di temi che, nel tentativo di definire i canoni di una civiltà che sarà poi quella classica, troveranno manifestazione unitaria ad Atene, nel terzo venticinquennio del V secolo, nella figura di Fidia.

Il fatto è che, per quanto concerne l'Italia, Atene non aveva mai avuto una funzione culturale egemone, e che nella Penisola gli elementi dorici, mediati specialmente attraverso Taranto e Siracusa, erano stati sostituiti da quelli ionici. L'influenza attica, che potrebbe essere documentata dalla molto notevole esportazione di ceramiche ateniesi in Italia (a partire dal secondo venticinquennio del VI secolo), rappresentava piuttosto solo un fenomeno di imperialismo commerciale o di piú generica mediazione culturale dello ionismo.

Atene, nel periodo compreso tra le guerre persiane e quella del Peloponneso, articola la sua politica al fine di creare un'unità nell'Egeo, unità che permettesse la dimensione di un piú vasto impero; solo piú casualmente rivolge la propria attenzione all'Italia.

Probabilmente la fondazione della colonia panellenica di Thurii nel 444 (città che aveva avuto un piano regolatore da Ippodamo di Mileto, l'urbanista del Pireo) deve essere intesa come il tentativo dell'espansione ateniese in Italia (a metà strada tra Taranto e Siracusa): creare una testa di ponte che avrebbe giustificato una successiva espansione. Ma questa politica, ripresa piú tardi con l'invasione della Sicilia, fallí (cosí come fallí il tentativo imperialistico di Atene nella stessa Grecia).

Non è qui il caso di considerare il perché del fallimento del tentativo di supremazia di Atene, forse la carica altissima della civiltà democratica attica si presentava troppo esclusivistica e perentoria rispetto alle autonomie locali (valga il richiamo al piú famoso dialogo tra Ateniesi e Melii in Tucidide) e le città estranee alla civiltà ateniese tentavano, ove possibile, di sottrarsi alla prepotenza dell'atticismo, che avrebbe significato solo la fine di piú antiche autonomie locali. Tanto piú, come può documentare la difesa di Siracusa, tentavano di sottrarsi all'egemonia attica le città dell'Italia meridionale e della Sicilia.

Questo significò per l'Italia, in pratica, il rifiuto dell'assimilazione dei motivi culturali ateniesi (se si escludono pochi e non sempre riusciti documenti), e insieme però l'arroccarsi su forme artistiche ormai superate e, soprattutto, l'impossibilità di mediare, per le popolazioni indigene, nuovi e piú organici motivi culturali.

L'opposizione della grecità coloniale all'atticismo determinò la fine di una civiltà che, non avendo saputo creare strutture autonome rispetto a quelle prevalenti nella

madrepatria, non seppe trovare in se stessa gli elementi di una piú piena autonomia.

Di queste debolezze si resero ben conto gli avversari dei greci d'occidente, i cartaginesi, che ben presto riuscirono a impadronirsi di quasi tutta la Sicilia (da dove, a stento, furono cacciati e ridotti nelle piú antiche sedi), gli etruschi i quali impedivano una piú ampia infiltrazione della cultura classica nel centro dell'Italia.

Ma la flessione della grecità determinò la rinascita delle autonomie indigene.

Le popolazioni dell'interno, infatti, sempre sottomesse alla civiltà costiera coloniale, dalla quale traevano suggerimenti continui, si trovarono, per la debolezza del mondo coloniale, a dover definire tendenze proprie che permettessero manifestazioni originali di vita civile. Quelle manifestazioni rimarranno sostanzialmente le sole valide per un notevole numero di popolazioni e per un lungo arco di tempo.

È per questo necessario comprendere a fondo il fenomeno del mondo indigeno nel V e nella prima metà del IV secolo: non si tratta piú infatti di un mondo il quale reagiva a quello coloniale, diversificandosi antagonisticamente rispetto a quello, ma di un mondo che giunge, per sopravvivere, a portare a dignità civile le proprie norme di civiltà. Il fenomeno è caratteristico soprattutto degli ordinamenti costituzionali, giuridici e militari, che assumono, da questo momento, un'importanza eccezionale e che permetteranno, successivamente, un'autonoma articolazione del diritto pubblico.

L'acquisizione di una indipendenza dové essere lunga e irta di difficoltà, continuamente minacciata da dissidi, sempre al limite di una rottura.

In queste circostanze la città di Roma, opponendosi antagonisticamente alle altre città dell'Italia, impadronendosi in parte dei caratteri delle civiltà indigene, passa in primo piano come centro di vita civile nell'Italia centrale.

Le popolazioni delle zone montuose dell'Italia centrale, d'altro canto, organizzano sempre meglio le proprie strutture, soprattutto quelle militari.

Le città della Puglia e parte di quelle della Campania mantengono un tono piú particolaristico di vita civile: sono quelle che piú delle altre mostrano di avere assimilato i caratteri della colonizzazione attica di Thurii.

In questi anni, veramente i piú oscuri della storia della Penisola (oggetto tra l'altro di scorrerie puniche a sud, galliche a nord), Roma trova le prime manifestazioni comuni che permetteranno una successiva organizzazione unitaria, esaltando a norma di vita civile la propria tradizione indigena.

È da questo momento, cioè dalla metà del IV secolo in poi, che si stabilisce una certa unità di linguaggio artistico nell'Italia subappenninica. Prevalgono, in questo linguaggio, qualitativamente, gli accenti apuli ed etruschi, questi stessi fortemente influenzati dai primi; ma cominciano anche a distinguersi caratteristiche della Campania e del Lazio (forse di Roma stessa).

Abbiamo nelle pitture sepolcrali di Paestum recentemente scoperte una viva documentazione di un'arte della Campania che deve molto, anch'essa, alla cultura dell'Apulia. La profonda differenza che corre fra l'unica tomba grecizzante (ma anche etruschizzante) quella « del Tuffatore », e le altre numerose, piú tarde, mostra bene il divario culturale che corre fra il 460 circa, data di queste pitture, e il 340-320, data del gruppo piú consistente delle altre.

401. Tarquinia. Cratere: Piritoo agli Inferi (fine del IV sec.). Aleria, Museo J. Carcopino.

Abbiamo nei materiali posti in luce dagli scavi di Aleria in Corsica una esatta documentazione di come il commercio, ancora attivissimo, accostasse i prodotti dell'artigianato di tutta la Penisola. La città di Aleria era in mano etrusca. Nelle tombe del V secolo si trovano ancora magnifici pezzi di ceramica attica e in una tomba d'attorno al 460 anche una corazza formata da due dischi di bronzo, *cardiophylax* di tipo piceno. Le tombe piú cospicue non sono grandi ipogei gentilizi, ma sono tombe per una coppia di sposi e qualche figlio premorto. Nondimeno sono ricchissime di corredo. Nelle tombe del IV-III secolo, vasi particolarmente belli del Gruppo Clusium-Volaterrae, ma anche vasi delle scadenti officine « alto-adriatiche ». Una tomba, particolarmente ricca di suppellettili, riuniva sontuosi esemplari di ceramica di Gnathia (di probabile fabbrica tarantina), piatti etruschi del tipo « Genucilia » (cfr. p. 277) in grande quantità, un cratere del Gruppo Funnel, con la punizione di Pirithoo al quale,

per la particolare bellezza, è meritato di dare il nome a un « Pittore di Aleria », probabilmente Tarquiniese, e vasi del tipo « pocolom », la cui officina era certamente nel Lazio e forse a Roma stessa. Tra questi, un piatto con elefante da guerra, che deriva dallo stesso modello di quello, ben noto, proveniente da Capena e che mostra una recezione ellenistica di una esperienza che i Romani avevano potuto fare nelle guerre contro Pirro in Apulia (v. *Roma. L'arte romana nel centro del potere*, fig. 28).

Dalle basi di un comune linguaggio medio-italico, che si andava stabilendo nella Penisola agli inizi del III secolo, avrebbe potuto formarsi e caratterizzarsi un'arte relativamente unitaria e di un livello abbastanza elevato. Il processo fu interrotto, come è già stato detto, dal disastro della guerra annibalica, dopo la quale non rimangono che infelici documenti di una cultura artistica incapace di esprimere un linguaggio articolato e nella quale affiorano elementi di varia provenienza e di vario accento insieme a residui di acquisizioni dell'ellenismo. È su questa base piuttosto informe e inconsistente che, con un nuovo apporto diretto dalla Grecia, di opere e di artisti, si andrà costituendo l'arte romana, che erediterà dai precedenti italici ed etruschi concezioni di struttura e simbologie iconografiche, ma formalmente ben poco. Talune tipologie del monumento onorario medio-italico continueranno nella corrente minore dell'arte romana; ma questa avrà in breve sopraffatto ogni tradizione formale italica o etrusca. Il processo di formazione e di sviluppo dell'arte romana sarà, del resto, cosí artificioso e mancante di spontaneità, che il cammino per intendere storicamente lo svolgimento è stato lungo, pieno di incertezze e di equivoci ed è tuttora alla ricerca di un chiarimento critico soddisfacente e accettato da generale convinzione.

Tra le regioni dell'Italia antica, quella delimitata dall'Arno e dal Tevere, nella quale si affermò la civiltà etrusca, è stata la sola nella quale si venne a costituire e si mantenne per secoli un'oligarchia dominante, economicamente abbastanza potente da poter suscitare una produzione artistica che soddisfacesse i suoi bisogni di lusso in vita e, in morte, il suo orgoglio di casta. In questa circostanza e nelle possibilità di attivissimi scambi commerciali e di lavoro date agli artigiani greci stabilitisi in Italia meridionale e in Etruria stessa, risiedono i presupposti storici dell'arte etrusca, i cui caratteri si sono voluti troppo spesso riportare a diversità di provenienza e di razza rispetto alle altre popolazioni italiche.

Nell'Italia preromana l'arte etrusca rimane senza dubbio la manifestazione artistica piú originale e piú ricca, superando in vastità e varietà anche la produzione artistica dell'Apulia, dalla quale pure, ad un certo momento, l'Etruria trasse elementi stutturali e ornamentali. L'arte etrusca fu trascurata, anzi disprezzata, dagli storici dell'arte antica fino a quando fu prevalente in essi una concezione estetica classicistica. E poiché (come aveva già notato il Goethe) i veri studiosi di antichità si sono dimostrati particolarmente insensibili alle correnti moderne del pensiero e dell'arte, l'estetica classicistica perdurò in essi a lungo: possiamo dire sino al primo quarto di questo XX secolo. Poi essi cominciarono a interessarsi all'arte etrusca anche in senso positivo e nello stesso tempo scultori e pittori trovarono nell'arte etrusca espressioni confacenti alle loro ricerche di forme nuove, piú essenziali, piú espressive. L'arte etrusca apparve piú vicina alle forme elementari delle arti primitive, pur senza distruggere la figuratività

402. Lazio (Roma?). Elefante di guerra (fine IV-inizi III sec.). Aleria, Mus. J. Carcopino.

tradizionale; apparve contenere elementi di riduzione formale che venivano ricercati nel cubismo, da una parte e dall'altra deformazioni che incoraggiavano le tendenze espressionistiche. Alcune mostre viaggianti hanno poi diffuso, piú recentemente, la conoscenza dell'arte etrusca nella società mondana, con la conseguenza di giudizi passionali che ogni moda comporta.

Noi, in questo volume, abbiamo volutamente evitato di esprimere i suggerimenti che l'arte etrusca può dare alla nostra contemporanea sensibilità artistica. Abbiamo cercato di mostrare il cammino storico attraverso il quale l'arte etrusca e quella italica si sono formate e hanno proceduto. Ciò non toglie che siamo stati attenti al loro fascino, ma che ne abbiamo anche indicato l'intrinseca debolezza, la mancanza di coerenza che ne limita l'efficacia ad una espressione tutta esteriore, anche se piena di vita, sia negli accenti gioiosi che in quelli drammatici e dolorosamente oppressivi.

È forse il caso di osservare che la grande scultura a tutto tondo, la statua, è apparsa fondamentalmente estranea alla cultura artistica italica ed etrusca e che essa viene accolta e tentata soltanto per influsso greco durante l'arcaismo e poi nel IV secolo. Piú tardi si preferirà, anche nei frontoni degli edifici templari, la complessa scena pittorica a rilievo piuttosto che l'allinearsi o l'intrecciarsi di statue, tranne nei casi di diretta influenza ellenistica (Luni). Dovremo osservare che anche nell'arte romana la

statua appare solo per diretta influenza greca (né vengono creati nuovi modelli statuari), mentre il rilievo narrativo prenderà un enorme sviluppo. Attenuato o scomparso l'apporto ellenistico alla fine dell'arte antica (a partire dalla fine del III secolo d.C.) la statua tornerà a eclissarsi e il rilievo ad avvicinarsi alla pittura.

La produzione artistica etrusca consisteva in gran parte nella ricerca, del tutto esteriore, di imitare l'armonia formale dei modelli greci e poiché ciò era impossibile quando non si trattasse di un ricalco, l'artigiano etrusco, e specialmente il plastificatore in terracotta, si rifugia nell'espediente di rafforzare e talora esagerare l'espressione. È questo il modo che anche in altri tempi si trova seguito da chi rimane impotente a dominare in pieno la forma naturalistica e a farne emergere tutte le sue possibilità espressive. Nonostante tutte le favorevoli premesse che ne accompagnarono lo sviluppo, la produzione artistica etrusca non arrivò a formare una sua propria tradizione originale, basata (come in Grecia) sopra la partecipazione di una larga base sociale. Perciò essa cade del tutto con la caduta e la dispersione della classe dominante etrusca, decimata e schiacciata o assorbita dalla conquista romana alla fine della repubblica.

Recentemente J. Heurgon (« C.R.A.I. », 1969) attribuisce un vasto possesso africano non lontano da Thuburbo Maius, del quale si sono trovati alcuni cippi di confine con iscrizione etrusca, ad esuli da Chiusi, che avrebbero seguito in Africa il console dell'anno 82 a.C., Cn. Papirius Carbo, che a Chiusi aveva posto il suo quartier generale nella lotta dei Mariani contro Silla e, vinto, aveva cercato rifugio in Libia (Appian. *Bell. Civ.*, I, 92). L'ipotesi appare convincente, tanto piú che proprio nella penisola di Capo Bon, a Clupea, era stato organizzato un esercito di rifugiati seguaci di Mario (cfr. Gsell, *Hist anc. de l'Afrique du Nord*, VII, 280 sgg.). A questo esodo trovano riscontro i nomi di personalità etrusche che già nell'83 avevano raggiunto Sertorio in Spagna. Le migliaia di capi dell'aristocrazia etrusca, giovani e vecchi, freddamente uccisi con deliberato proposito di sterminio di una classe di oppositori da Silla a Chiusi e poi da Ottaviano a Perugia, mostra quale fosse la sorte di coloro che non si inserivano nello establishment del vincitore romano o non emigravano. Con la distruzione della classe dominante etrusca, ha termine la produzione artistica etrusca. Nei suoi ultimi tempi già si rifletteva in Etruria la cultura artistica di Roma: le terracotte del tempio di Luni (fig. 348) e la statua onoraria perugina o cortonese di Aulo Metello, l'« Arringatore » (fig. 444), lo dimostrano. Piú tardi non vi rimase nulla. I riscontri iconografici che sono possibili, tra rilievi di sarcofagi e di urne etrusche e pitture e rilievi di età romana imperiale, riposano sulla derivazione comune, ma separata, dal patrimonio figurativo ellenistico.

La datazione degli esempi etruschi al III secolo a.C. e di quelli romani al I d.C. basterebbe, con la distanza cronologica, a dimostrarlo. Supposte affinità stilistiche, invece, si spiegano con la partecipazione, in entrambi i casi, ad una tradizione di ellenismo medio-italico, che a Roma darà vita alla corrente artistica che abbiamo denominata « plebea ».

L'asserzione, spesso ripetuta, che un « lievito etrusco » operasse ancora a lungo, addirittura per secoli, nella civiltà artistica antica (e anche rinascimentale) deve considerarsi un'illusione romantica, una favola storica.

PARTE SESTA

Documentazione generale

Sull'origine degli Etruschi

Qualche lettore avrà cercato invano nel testo principale di questo volume una risposta alla domanda « chi erano gli Etruschi? ». Una domanda che ritorna sempre e alla quale non sappiamo ancora dare una risposta definitiva. Nella prima e nella terza parte di questo volume un lettore attento avrà, forse, inteso che rispondere a questa domanda era fuori dagli scopi di questo libro. Infatti, noi consideriamo l'arte figurativa il prodotto di una civiltà, un prodotto della storia (e cioè delle tendenze spirituali espresse dalle situazioni sociali, economiche, politiche) e non della razza di un popolo. È vero che anche la provenienza di un popolo fa parte della sua storia ma, osservando i dati che l'archeologia ha posto in luce, abbiamo constatato una tale coerenza nello sviluppo delle culture della regione etrusca dalla prima età del Ferro all'età detta « orientalizzante », che un eventuale arrivo di un popolo, etrusco, nell'Italia centrale, deve essere avvenuto in età cosí remota da non incidere in modo sostanziale negli aspetti che la sua cultura artistica assume in età storica, cioè a partire dagli inizi dell'VIII secolo a.C. Abbiamo cercato anche, nelle parti menzionate, di mettere in evidenza il carattere particolare, di origine mercantile e gentilizia, che ebbe la cultura « orientalizzante » dell'VIII-VII secolo a.C., che può ben dirsi una cultura internazionale del Mediterraneo orientale, come lo sarà, in area diversa, lo stile gotico alla fine del medioevo europeo.

Si può ben comprendere come, all'inizio degli studi sugli Etruschi, questa diffusione di oggetti orientali e delle loro imitazioni potessero sembrare una conferma dell'arrivo degli Etruschi dall'Oriente, come aveva scritto Erodoto (I, 94), il padre della storia antica. Vi sono molti studiosi che ritengono infatti sicura la provenienza degli Etruschi dall'Asia Minore, dalla Lidia, o forse anche da regioni piú interne, prossime al Caucaso, e taluni materiali del Museo di Tbilisi potrebbero avvalorare l'ipotesi. Ma, pur discutendo ancora sul modo e sul luogo dell'arrivo, questi studiosi sono ormai convinti che la data di quella penetrazione va collocata nell'età protostorica. Le stesse fonti letterarie greche indicavano, del resto, un'età che si è riconosciuta corrispondente al XIII secolo a.C., cioè verso la fine dell'età micenea. Una volta che si sia acquisita questa nozione, viene a cadere quasi del tutto l'interesse al problema della provenienza per chi, come noi in questo libro, si interessa al divenire della forma artistica nel suo sviluppo storico. Gli aspetti comuni alla civiltà del Ferro in tutta l'Italia ci autorizzano, come si è veduto, ad affermare che il « villanoviano » rappresenta un aspetto culturale e non una determinazione etnica, come si credeva in un tempo, neppur troppo remoto, quando si insegnava che a sud dei Colli Albani (nel Lazio) non esisteva in Italia il rito sepolcrale dell'incinerazione. Ora le grandi necropoli villanoviane di Pontecagnano e di Sala Consilina nel Salernitano hanno largamente smentito quella affermazione, cosí come in anni passati la scoperta della grande stazione « appenninica » a Belverde di Cetona (presso Chiusi) smentí l'opinione di una quasi inesistenza dell'età del Bronzo nel territorio che più tardi fu etrusco. E anche su quella supposta inesistenza si erano costruite ipotesi sull'origine degli Etruschi.

Un peso nel senso della provenienza orientale potrebbero avere le connessioni che con l'Oriente (Mesopotamia?) presentano taluni aspetti della religione etrusca, specialmente le tecniche della divinazione attraverso il fegato degli animali. Ma si deve anche riconoscere che i documenti etruschi che ne dànno testimonianza sono di età piuttosto tarda, non anteriori al

IV secolo. Vi è poi la questione della lingua. La lingua non presentava, secondo gli autori antichi, nessuna connessione con altri linguaggi conosciuti dai Greci nell'antichità. L'unico linguaggio simile, ma non eguale tenendo conto del livello cronologico (VI secolo a.C.), si è riscontrato in alcune iscrizioni su stele funerarie dell'isola di Lemnos, le quali presentano, d'altra parte, connessioni con iscrizioni della Frigia. Quest'isola di Lemnos si trova al centro dell'Egeo settentrionale, di fronte alla costa asiatica della Troade, con la quale risulta culturalmente collegata in età preistorica. Si è proposta l'ipotesi che Lemnos fosse stata una delle tappe nella migrazione etrusca dall'Oriente in Italia, trovando in ciò coincidenza con un passo di Tucidide (IV, 109), il piú autorevole storico greco. I confronti con la lingua ittita (lingua indoeuropea) che sono stati proposti (Georgiev) non hanno trovato favorevole accoglienza tra gli specialisti.

La lingua etrusca è ancora una lingua ignota, anche se il progresso degli studi ci ha fatto acquisire il significato di un certo numero di parole. D'altra parte noi possiamo leggere senza difficoltà le iscrizioni etrusche, perché l'alfabeto usato è la derivazione da un alfabeto greco usato nell'VIII-VII secolo. Il problema è dunque inverso di quello della « decifrazione » dei geroglifici o della « lineare B » micenea, dove si trattava di ricostruire soltanto il valore e la serie dei segni con i quali erano trascritte le parole di un linguaggio sostanzialmente conosciuto. Chiunque di noi sa leggere una lingua slava, quando, con poca fatica, abbia imparato i segni dell'alfabeto cirillico, ma non per questo comprende ciò che legge, se non conosce nessuna lingua slava; non farebbe, invece, molto fatica a leggere una delle lingue dell'Europa occidentale che fosse stata scritta in caratteri cirillici.

Se alcuni storici greci ci parlano delle origini asiatiche degli Etruschi, altri attribuiscono ai Sanniti e Sabini, che sono da tutti considerati italici, origini greche spartane e anche persiane. E i Romani si appropriarono la leggenda di Enea. Gli Etruschi erano detti dai Greci *Tursenòi* o *Turrenòi*; dai Romani *Tusci* o *Etruschi*; ma Dionisio di Alicarnasso, storico greco vissuto per circa trent'anni a Roma nel I secolo a.C., ci dice (I, 30) che essi stessi si dicevano *Rasénа* o *Rasenna* (e molte località in Etruria hanno ancor oggi nomi che terminano in *-enna*). Lo stesso storico dice ancora che gli Etruschi si ritenevano autoctoni del paese nel quale abitavano. E a questa affermazione dànno valore gli studiosi che sostengono la tesi della autoctonia.

Da tutti gli elementi raccolti dagli studiosi, deriva la conseguenza che fra coloro che hanno diretta conoscenza dei materiali archeologici si trovano piú facilmente coloro che sono favorevoli alla tesi dell'autoctonia, non trovando nessun indizio di possibile « invasione » dall'età del Bronzo finale in poi. Gli studiosi che si occupano soprattutto di studi religiosi e linguistici, rimangono invece in maggioranza favorevoli alla ipotesi di una migrazione dall'Oriente, anche se nessuno, ormai, suppone una migrazione in massa di un intero popolo. Si pensa, in questo caso, alla penetrazione di gruppi limitati, impostisi come *élite* guerriera e aristocratica alle genti del luogo. Si fa il paragone, in proposito, con i Normanni, i quali, partiti dall'Europa settentrionale e conquistatosi un regno in parte della Francia, nel secolo XI penetrarono in Italia, capi feudali con nuclei di armati, si unificarono poi in un regno che andava dalla Puglia alla Calabria e alla Sicilia, amalgamando gruppi etnici assai diversi in una civiltà diretta da quella sottile *élite,* ma sostanzialmente appartenente alla civiltà artistica del medioevo europeo.

Un altro elemento, che è stato preso in considerazione per appoggiare questo punto di vista a proposito degli Etruschi, è un passo di Dionisio di Alicarnasso (proprio l'autore che parla dell'autoctonia) in occasione della conquista di Veio da parte dei Romani. Contrariamente ad altre fonti egli afferma che in soccorso della città assalita erano venuti da tutta l'Etruria « i principi piú potenti, conducendo seco i loro *penestes* » (IX, 5, 4). Con questo nome si indicavano, in Tessaglia, le popolazioni indigene sottomesse dai conquistatori dorici e obbligate al lavoro dei campi nonché al servizio militare in guerra. Lo storico greco usa questo termine per far comprendere le condizioni di queste genti. Egli le paragona, però, anche ai « clienti » delle famiglie patrizie romane; ma aggiunge che, per quanto si trattasse di uomini liberi e non di schiavi, i signori etruschi li trattavano come servi imponendo loro lavori degradanti e non risparmiando loro le percosse. Si potrebbe dedurre da ciò, con qualche buon motivo, che in queste condizioni di sottomissione fossero state ridotte le popolazioni locali, indigene, da una signoria etrusca straniera. Ma potrebbe anche trattarsi di una rigida divisione di classi e di un patriziato duro con gli inferiori.

Comunque, il passo conferma la struttura sociale gentilizia di tipo aristocratico e oligarchico, che anche le arti figurative fanno intravedere. Abbiamo visto infatti l'arte etrusca al servizio di grandi famiglie, procurare ad esse oggetti di lusso, in vita, e grandiosi sepolcri con camere funerarie decorate da pitture e da sculture, in morte. L'arte etrusca è anche al servizio della religione e dello stato, per la decorazione dei templi; ma non dette mai vita a una cultura alla quale fosse partecipe tutta la comunità, come era in Grecia.

Gli Etruschi non formarono uno stato unitario. La loro civiltà si svolse in numerosi centri urbani, ciascuno con un proprio territorio entro il quale si distinguono caratteristiche culturali (e artistiche) diverse. Alcuni piccoli centri arcaici cessano bruscamente e ciò ha fatto pensare alla costituzione dei centri maggiori mediante una raccolta di genti sparse in stanziamenti minori. Tra le varie città capitali dovette esistere un legame religioso comune; ma non mancarono anche le lotte. È da osservare che, diversamente dalle colonie fondate dai Greci, nessuna delle città etrusche giaceva direttamente sulla costa, ma sempre all'interno, su alture che avessero difese naturali. E questo è sembrato strano se gli Etruschi fossero arrivati dal mare. D'altra parte, gli Etruschi furono i soli fra i popoli dell'Italia antica a sviluppare un commercio marittimo che si pose in gara con quello greco e con quello punico dei Cartaginesi (i Fenici d'Occidente). Si potrebbe quindi pensare che queste capacità marinare preesistessero al loro sviluppo storico, che fu dovuto essenzialmente al commercio e all'esportazione delle risorse minerarie (rame, stagno, ferro, cinabro) delle colline metallifere esistenti lungo la costa tirrena. La prosperità etrusca declina quando i Cartaginesi, dei quali erano alleati, vengono respinti dalla Sicilia con la battaglia di Himera del 480 a.C. e poco dopo, nel 474, gli Etruschi stessi subiscono una disfatta nelle acque di Cuma da Gerone di Siracusa, seguita dalla occupazione dell'isola d'Elba da parte dei siracusani. Cacciati da Roma dopo circa un secolo di dominio regio (data tradizionale 509 a.C., ma probabilmente la fase finale della trasformazione del regime romano avviene fra il 494 e il 490) essi perdono quindi il libero accesso in Campania, sia per terra sia per mare. Ebbe cosí inizio la conversione da una fase impostata economicamente sui rapporti mercantilistici ad una fase di economia agraria, anche se questa era stata sempre fondamentale per le grandi famiglie. I materiali archeologici mostrano che i centri propulsori dello sviluppo, in età arcaica, furono Tarquinia, Vulci, Caere (e anche Veio). E proprio nelle stesse zone si impiantano, nella seconda fase, i latifondi, dei quali nel territorio di Tarquinia si sono cominciati a trovare le grandi costruzioni e nel territorio di Veio a constatare l'intensa colonizzazione e le opere di drenaggio.

La ricerca archeologica ha constatato che quasi ogni centro urbano etrusco era stato preceduto da uno stanziamento di cultura « villanoviana » (cosí come Roma stessa, Ardea e i centri dei Colli Albani). Vi è dunque una urbanizzazione molto precoce; ma non ovunque i successivi sviluppi si susseguono negli stessi tempi. E questo indica che gli sviluppi in età storica sono dovuti a nuove possibilità economiche in progresso, e non a una invasione di genti nuove. Lo strato villanoviano manca (almeno allo stato attuale delle nostre conoscenze, settembre 1972), nelle città di Cortona, Arezzo, Perugia. Ciò farebbe pensare a una costituzione urbana piú recente, anche se proprio per alcune di queste città le fonti letterarie riportavano leggende di origini antichissime.

La constatazione della preminente funzione motrice dello sviluppo, che ebbero le città dell'Etruria laziale, dovrebbe far riflettere alla scarsa consistenza di un altro dei tanti luoghi comuni che circolano nell'opinione pubblica attorno agli Etruschi: quello che considera gli abitanti dell'odierna Toscana come eredi spirituali degli Etruschi. Questo luogo comune ebbe origine perché la « scoperta » degli Etruschi avvenne, inizialmente, in Toscana, mentre il Lazio (in parte oppresso dalla malaria) era in preda alla sua tipica inerzia culturale. Dal 1723, data di pubblicazione a Firenze a cura di F. Buonarroti dell'opera dello scozzese T. Dempster, *De Etruria Regali* (scritta fra il 1616 e 1625), si susseguono sino all'inizio del secolo XIX numerose opere di etruscologia, che si basano sui materiali trovati nell'Etruria settentrionale, cioè in Toscana e in Umbria. Famosi divennero i centri di Cortona, dove nel 1727 fu fondata un'Accademia Etrusca (che ancora sopravvive col suo museo, pubblicato nel 1750); di Volterra, dove era stato costituito dal 1732 al 1761 un grande museo a opera di F. Guarnacci e dove fu redatta da F. Inghirami la prima ampia silloge di monumenti etruschi, in dieci volumi (1821-1826); di Chiusi (dove si formarono notevoli raccolte private rese note da una pubblicazione del 1833-34). Ancora al momento della fondazione del Museo Archeologico di Firenze (1880), a questo era stata assegnata la funzione di museo centrale dell'Etruria. Gli scavi di Luciano Bonaparte, principe di Canino, a Vulci (1828-1840) richiamarano l'attenzione sull'Etruria meridionale, ma avevano interessato soprattutto per le enormi quantità di vasi dipinti, che solo a partire dal « rapporto volcente » di Eduard Gerhard, pubblicato nel 1839, furono riconosciuti come opere importate dalle varie officine della Grecia (soprattutto Corinto e Atene) e non di fabbricazione etrusca. Si era già formato, in tal modo, e ancora sussiste, il luogo comune dell'eredità etrusca in Toscana; mentre in realtà questa si attaglierebbe meglio, in ogni senso, alla zona laziale.

Che la civiltà etrusca si reggesse sull'ossatura delle grandi famiglie aristocratiche, lo dimostra anche la sua scomparsa, il suo totale assorbimento quando i capi delle famiglie ancora superstiti dopo le stragi di Silla e di Ottaviano si trasferiscono a Roma. Questa rapida eliminazione di una tradizione culturale lungamente affermata, ha contribuito a divulgare un altro luogo comune; che il « mistero » avvolge gli Etruschi tanto all'inizio che alla fine della loro esistenza. E purtroppo gli uomini trovano sempre piú facile abbandonarsi al mistero che non cercare razionalmente il perché delle cose, confermando cosí che il pensare è realmente la piú ingrata delle fatiche.

Le piante sono state realizzate da Claude Abeille.

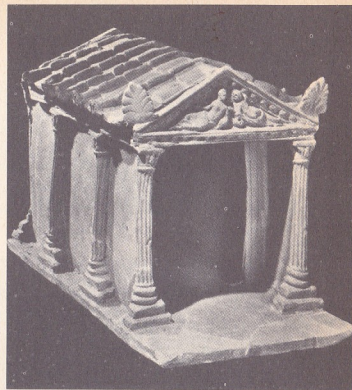
Sull'architettura etrusca

1. *Il tempio etrusco*

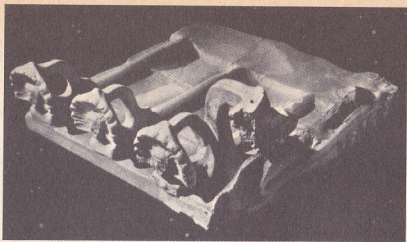
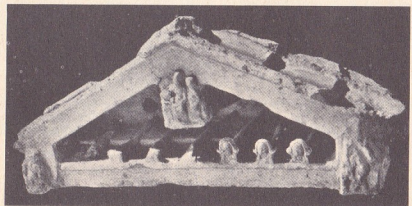
Il tempio etrusco e italico era in mattoni crudi e legno, con rivestimenti ornamentali in terracotta, su fondamenta in pietra quasi sempre sopra un podio in pietra con brevi e non ampie scale di accesso. Perciò dei numerosi templi etruschi posti in luce dagli scavi non si conoscono che le fondamenta e moltissimi frammenti delle terrecotte della decorazione; ma non si ha nessun edificio templare arcaico conservato nel suo alzato. L'unico edificio del quale rimane in parte l'alzato è il tardo tempio di Fiesole a unica cella con due ali, con due colonne sulla fronte del pronao. Vitruvio (*De Archit.*, IV, VII) dà una descrizione del tempio di tipo « tuscanico », che ha suscitato molte discussioni, ma poca chiarezza. Le osservazioni più recenti hanno portato a concludere che il tempio a tre celle (per tre divinità) esemplificato dal massimo tempio del Campidoglio, a Roma, non era affatto il tipo abituale nei santuari etruschi, ma un tipo eccezionale, che alcuni studiosi vorrebbero addirittura far derivare dall'esempio del Campidoglio romano. Comunque, il più antico edificio sicuramente templare finora noto è quello della località Campetti a Veio (circa 550 a.C.), ed era un modesto edificio rettangolare a un solo vano, con tetto a spiovente.

Il grande complesso porticato di Poggio Civitate (Murlo) di impianto della prima metà del secolo VI era probabilmente un santuario annesso a un piccolo sacello di culto. Il più antico tempio a tre celle finora noto è quello di Pyrgi (500-450 a.C.; fig. 196).

Un valido contributo documentario sull'aspetto del tetto dei templi etruschi, è dato da alcuni « modelli » in terracotta che si sono trovati nei santuari etruschi laziali e campani. Da essi si può vedere come fossero disposte sull'orlo del tetto le decorazioni terminali delle tegole (« antefisse »; cfr. figg. 189, 190, 404).

Vediamo anche come a lungo anche dopo l'età arcaica, il frontone (fig. 405) conservasse il suo carattere di struttura funzionale di capriata aperta e le decorazioni in terracotta rivestissero solo i montanti del tetto e le testate delle travi mentre in basso un

403. *Vulci. Modello di tempio. Roma, Villa Giulia.*

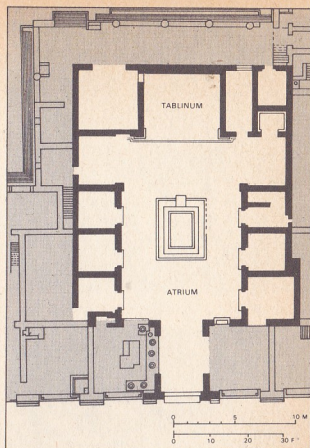
tetto con antefisse copriva il prolungamento della cella che formava il pronao generalmente sostenuto da colonne. La decorazione in terracotta, ricca di rilievi e di ornamenti colorati doveva appesantire notevolmente il tetto, assai largo, di questi edifici non molto elevati. Questa architettura aveva dunque proporzioni tozze e coperture grevi. Queste erano, in molti casi, ancora più appesantite da statue in terracotta di notevoli dimensioni poste sui montanti del frontone e sul culmine del tetto lungo la trave portante: così erano collocate le statue del tempio del Portonaccio a Veio (figg. 184-187) o quelle del santuario di Poggio Civitate (figg. 226, 227). La tendenza a sovraccaricare il tetto con elementi plastici figurati o simbolici trova significativo riscontro nei tetti delle urne a capanna della prima età del Ferro (fig. 407).

Dal terzo secolo anche in Etruria il frontone viene chiuso come in Grecia fin dall'età arcaica con lastre sulle quali sono applicate statue in altorilievo. Va notato che in nessuno dei modellini è rappresentato il podio; segno che l'edificio templare era sentito come elemento a sé, sovrapposto al podio-terrazza di base. In età ellenistica tutto il frontone è occupato da grandi composizioni unitarie in rilievo policromo. Anche fra i modellini in terracotta vediamo questo nuovo tipo di tempio di carattere ellenistico bene espresso da un esemplare di Vulci (fig. 403).

404. *Veio. Modello di tempio (inizi V sec.). Roma, Villa Giulia.*

405. *Nemi. Modello di tempio (IV sec.?). Roma, Villa Giulia.*

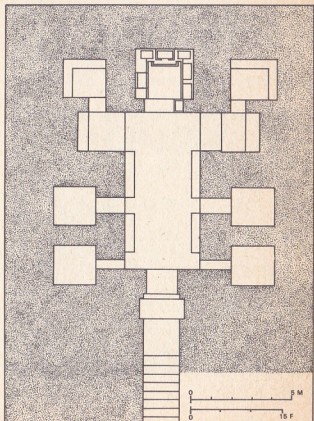
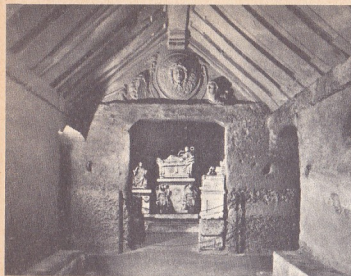
406. *Arezzo. Fregio architettonico (prima metà del V sec.). Arezzo, Museo Archeologico.*

2. *La casa*

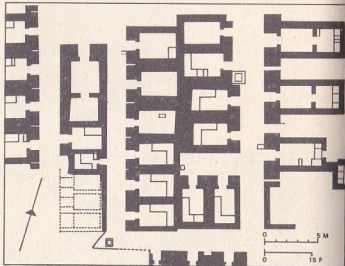
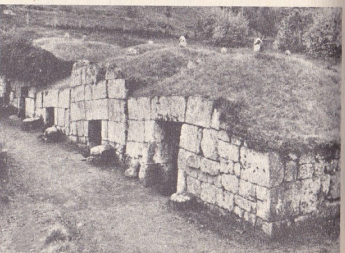
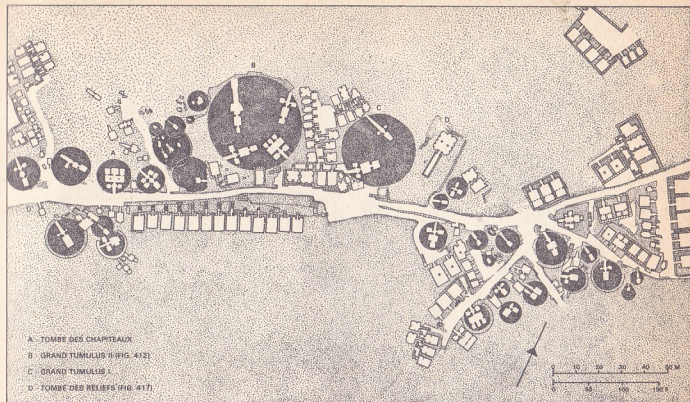
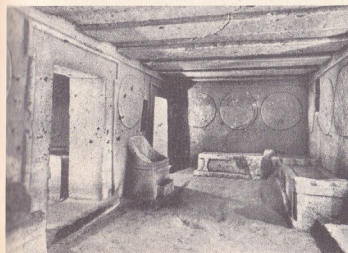
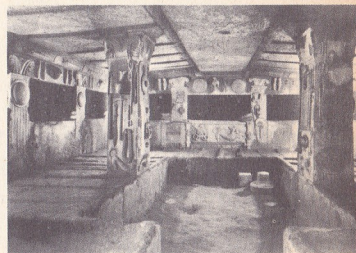
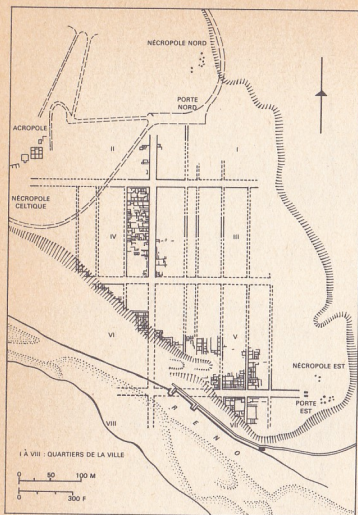
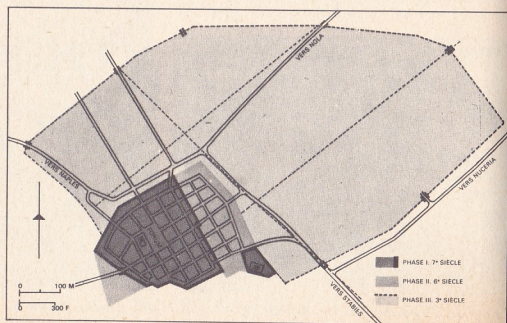
Importanti elementi per la conoscenza dell'architettura etrusca arcaica sono in corso di studio in base alle documentazioni poste in luce a San Giovenale e particolarmente ad Acquarossa presso Ferento (Viterbo) e a Poggio Civitate presso Murlo (Siena). Le due ultime località appaiono distrutte e abbandonate attorno al 500 a.C. Nella prima si sono potute osservare case, generalmente a tre vani e con vestibolo. Queste trovano riscontro tanto nella forma delle tombe etrusche arcaiche quanto nell'edificio della *Regia* nel Foro Romano. La copertura a tegole di queste case presentava elementi ornamentali plastici e pittorici. Le case appaiono aggruppate senza alcuna regola urbanistica.

I documenti più notevoli per la conoscenza dell'architettura etrusca sono le tombe a camera, che riproducono in sostanza lo schema di una casa ad atrio centrale (cfr. p. 184). Istruttivo a questo proposito il confronto fra la pianta di una casa di Pompei e la pianta della tomba dei Volumni (Perugia) (figg. 408, 409). Le necropoli rupestri dell'Etruria meridionale ci hanno conservato fronti di edifici architettonici di tipo templare ellenistico (III-II secolo a.C.) con imprestiti da Taranto e dall'Apulia.

408. *Pompei. Casa detta di Sallustio.*

407. *Urna a capanna (X-IX sec.). Roma.*

409. *Palazzone (Perugia). Tomba dei Volumni (150-120 a.C.)*

410. Palazzone (Perugia). Tomba dei Volumni (150-120 c.).

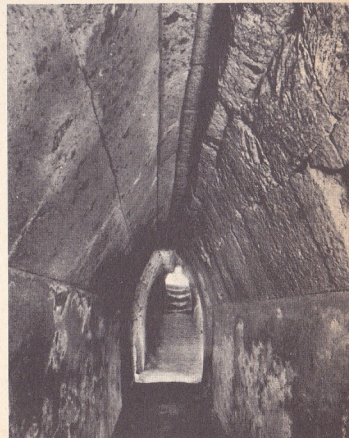
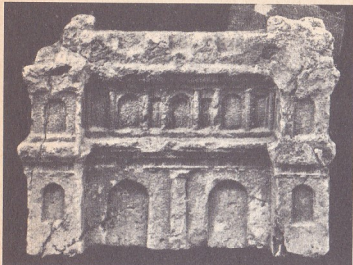
412. Cerveteri. Tumulo e tombe (VII-VI sec.).

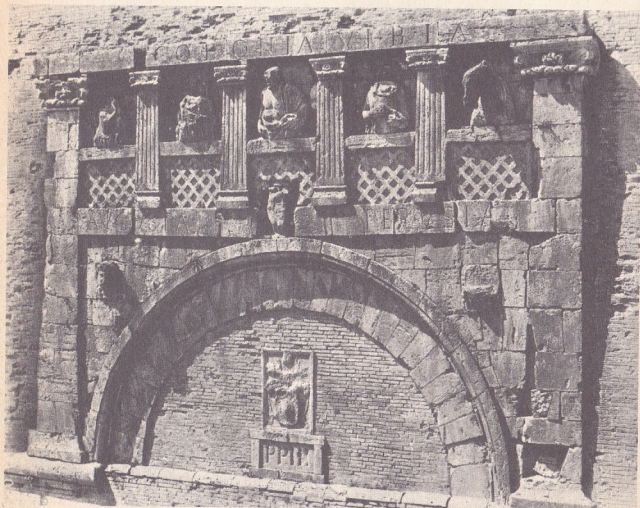
413. Orvieto. Necropoli di Crocefisso del Tufo (VI-V sec.).

411. Palazzone. Urna di Larth Velimnes Aules (150-125 c.).

414. Orvieto. Necropoli di Crocefisso del Tufo (VI-V sec.).

415. Cerveteri. Carta della necropoli Banditaccia (part.).

416. Cerveteri. Tomba degli Scudi e dei Seggi (VII-VI sec.).

417. Cerveteri. Tomba dei Rilievi (Fine IV - inizi III sec.).

418. Marzabotto (Bologna). La città secondo gli scavi del 1970.

3. *La città*

Poco si conosce delle città etrusche, perché generalmente distrutte dall'impianto successivo di età romana, medioevale e moderna. La maggior parte delle città dovevano avere pianta irregolare (come era quella della Roma repubblicana).

Ma non mancano esempi di impianto regolare a larghe strade orientate con esattezza, come vediamo a Marzabotto e come si può ricostruire già nel più antico impianto di Pompei, del VII secolo (fig. 419). Le ricerche ancora in corso sembrano indicare che l'impianto regolare di Marzabotto, risalente al IV secolo a.C., era stato preceduto da un agglomerato urbano e artigiano (soprattutto fonderie e lavorazione del ferro) disposto senza regola. Le tendenze urbanistiche ad una sistemazione regolare di edifici allineati è documentata anche da alcune necropoli, come quelle di Orvieto (Crocefisso del Tufo, figg. 413, 414), e dalle necropoli con facciate architettoniche intagliate nella roccia tufacea (necropoli rupestri) (fig. 420) anche se le facciate non riproducono l'architettura delle case, ma hanno solo valore simbolico e religioso.

Possiamo citare come esempio quella di Castel d'Asso, che è stata recentemente analizzata e rilevata nella sua consistenza architettonica (E. e G. Colonna, 1970). Ancora più simile a un impianto urbanistico è una parte della necropoli di Cerveteri (« nuovi scavi », necropoli della Banditaccia) con serie di tombe a camera in parte intagliate nella roccia e in parte costruite con lo stesso materiale, allineate lungo ampie strade (ottenute tagliando e asportando la roccia) che si incontrano ad angolo retto. (Purtroppo un ridicolo divieto ne impedisce ancora — dicembre 1970 — la ripresa fotografica.) La necropoli arcaica della stessa Cerveteri (fig. 415) presenta tumuli grandi e piccoli con tombe a camera (figg. 416, 417) distribuiti irregolarmente a serie allineate di piccole tombe a una sola camera. Accanto al tipo della casa signorile ad atrio (*domus*) che si continuerà, per esempio a Pompei e nelle ville romane, si incontrano dunque anche impianti in serie. È prematuro affermare che queste possono indicare l'origine di una sistemazione urbanistica a complessi di abitazioni plurifamiliari (*insulae*), quale poi verrà sviluppata nell'architettura intensiva del medio ceto romano (per esempio a Ostia).

420. Castel d'Asso (Viterbo). Tombe scavate nella roccia (III sec.).

In età ellenistica (III-II secolo a.C.) le città si adornano di porte urbiche arricchite da sculture che sussistono anche dopo la romanizzazione (Volterra, Porta all'Arco; Perugia, Porta Marzia, fig. 423), Porte analoghe dovettero sussistere anche nelle città della Campania (fig. 422).

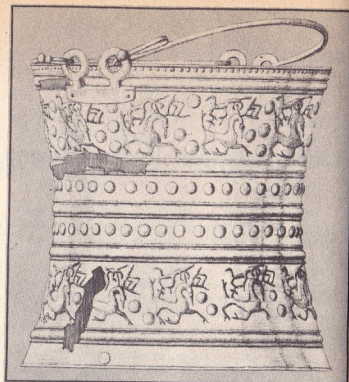
◄ *422. Modello di porta urbana. Capua, Museo Campano.*
423. Perugia. La Porta Marzia (III-II sec. c.).

Documentazione complementare illustrata

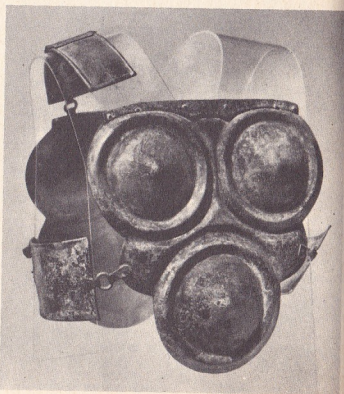
La concezione figurativa che ha prodotto le rappresentazioni del cinerario tardo-villanoviano di Montescudaio (fig. 45) o dei bronzi di Bisenzio (fig. 46) si muove ancora in un ambito che possiamo chiamare « primitivo ». Le figure di Montescudaio possono trovare riscontro in prodotti delle civiltà americane o africane, anche connesse con il rito funerario; la testa di Pietrabbondante (fig. 135) potrebbe trovare analogie australiane (Clealand Hills). La civiltà italica ed etrusca apparteneva cioè, in età anteriore alla colonizzazione greca, ad un mondo figurativo che, nonostante la sua già acquisita complessità storica, conservava impulsi di primitiva spontaneità immaginativa. Il « primitivo » in questione è assai complesso. Elementi « appenninici » si mescolano ad altri propri delle civiltà dell'Europa centrosettentrionale e, con particolare intensità, con elementi delle civiltà danubiane (per esempio Gemeinlebarn). In queste si possono, a loro volta, scorgere riflessi iranico-mesopotamici (Luristan) trasformati in modi popolari e artigianali. Si creava così un gusto per la trasformazione di elementi anorganici in forme organiche, nel dare forme animali o umane al becco di un vaso, o all'ansa, o al piede e nell'inventare per il vaso nel suo insieme figure composite di elementi disparati. Questo gusto rimarrà fondamentale all'arte italica ed etrusca; la tendenza alla forma anorganica risorgerà sempre, anche sotto all'imitazione dei modelli greci, provocando singolari improvvisazioni. Non vi sono soltanto le affinità linguistiche tra il latino e il celtico; vi sono elementi formali che congiungono l'arte dell'Italia antica al continente europeo e non alla sola area mediterranea. Il disinteresse per le leggi del naturalismo nei rapporti di proporzione emergerà ancora nelle tendenze al valore simbolico delle raffigurazioni nella corrente « plebea » dell'arte romana, che trova una continuazione nell'arte « provinciale » e in alcuni aspetti del tardo-antico.

Con la colonizzazione greca dell'VIII secolo l'Italia viene, invece, rapidamente inserita nell'area della civiltà figurativa mediterranea, greca e in parte, all'inizio, anche orientale (cipriota, siriaca, urartea), alla quale era stata strutturalmente estranea.

424. Trujillo (Perù). Vaso (part.). Parigi, Mus. de l'Homme.

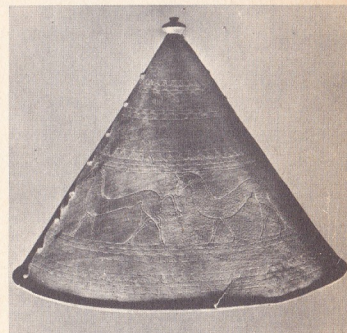
425. Ghana. Vaso Funerario (part.) Amsterdam.

La civiltà del Piceno si manifesta con particolare originalità nella produzione in bronzo (assai meno nella ceramica). Sono evidenti i contatti con la civiltà paleoveneta (Este), balcanica (Bosnia) e àpula entro una comune cultura etrusco-italica su modelli greci (cfr. figg. 120, 121) e con molteplici riferimenti all'area falisca (Civita Castellana) che attestano antichissimi contatti attraverso la catena montuosa degli Appennini.

427. Fabriano. Cista (VII sec.). Ancona, Museo Nazionale.

426. Alfedena. Monile (VI sec.). Alfedena.

428. Alfedena. Corazza (fine IV-III sec.). Alfedena, Museo.

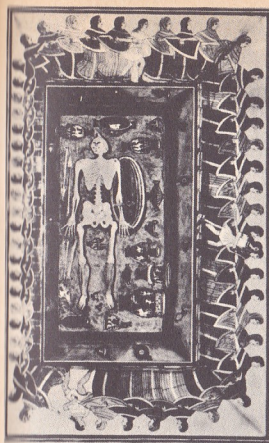
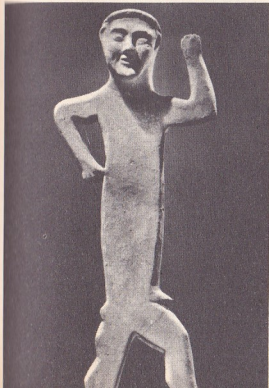
429. Lavello. Elmo (inizi V sec.). Potenza, Soprintendenza.

431. Vetulonia. Stele (VII-VI sec.). Firenze.

430. Olimpia. Elmo (474 c.). Londra, British Museum.

432. Oppeano Veronese. Elmo (VI-V sec.). Firenze.

433. Veio, tempio di Portonaccio. Antefissa (500-475). Roma, Villa Giulia.

434. S. Maria Capua Vetere. Antefissa (V sec.). Capua, Mus.

435. Lucera. Antefissa (VI sec.). Lucera, Museo Civico.

436. Ruvo. Disegno di una tomba. Molfetta.

437. Foce del Garigliano. Statuetta. Napoli.

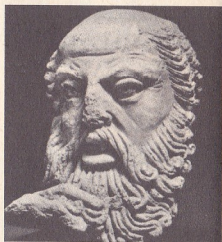
Questo cratere (cfr. pp. 151-153) reca una delle più antiche firme di ceramisti greci: *Aristonothos Epoiesen* (o forse Aristonophos), «*A. fece*», scritta al disopra della figura di Polifemo. La scena dell'acciecamento del Ciclope segue schemi della ceramica protoattica e argiva. L'ultima figura a sinistra appoggia il piede alla linea di contorno per dare maggior forza alla spinta: segno di un iniziale spazio pittorico. La nave a sinistra è a remi, la destra a vela.

438. Cerveteri. Cratere firmato da Aristonothos (650 c.). Roma.

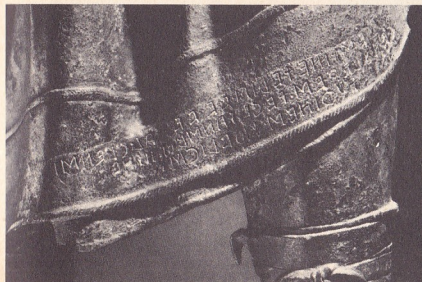
439. Cerveteri. Cratere firmato da Aristonothos: disegno dei due lati.

Le pitture della tomba delle Bighe sono da considerarsi le più prossime al gusto « classico », specialmente per quanto riguarda il fregio minore (cfr. figg. 301-303), che si trova in alto sulle pareti (caso unico nelle pitture etrusche). Diamo qui il particolare di una parete che ci mostra i due fregi, il più grande a figure isolate, il più piccolo con scene di gare sportive, da una vecchia fotografia. Anche il fondo scuro del fregio più grande è una particolarità di questa tomba.

440. Tarquinia, tomba delle Bighe. Danzatori e giochi (480 c.).

441. Fabrica di Roma. Nike (III sec.). Civita Castellana, Castello.

442. Orvieto. Testa barbuta.

443. Civita Castellana. Torso.

444. Statua di Aule Meteli, detta l'Arringatore (110-90). Firenze, Mus. Arch.

445. Statua di Aule Meteli (part. dell'iscrizione della toga). Firenze.

L'iscrizione è incisa, prima della fusione, profondamente e nitidamente sul bordo anteriore, in basso, della toga, da destra a sinistra.

Le traduzioni proposte variano da autore ad autore nei particolari, ma il senso generale è che la statua fu eretta al defunto Aulus Metellus, figlio di Vel e di Vesi, da una magistratura locale. La motivazione rimane incerta. (Cfr. Pallottino, « Bollett. d'Arte », 1964, pp. 115-116).

4. *Le statue acroteriali di Poggio Civitate*

Come dimostrano i tegoloni curvi che formano la base della statua, questa era situata sul culmine del tetto. Tra i materiali recuperati nello scavo del santuario di Poggio Civitate presso Murlo (Siena) sono accertati frammenti di almeno 13 statue simili, di grandezza naturale, due delle quali femminili. Tre altri grandi cappelli sono stati ricomposti; tre teste sono invece coperte da elmetti rotondi. Tutte le figure dovevano tenere attributi nelle mani, variamente disposte. Altre figure acroteriali della stessa provenienza sono state date alle figg. 226, 227; quest'ultima sembra appartenere a una parte del tetto che subì un restauro alla fine del VI secolo. Il santuario era costituito da quattro corpi di edifici, in parte porticati (con colonne di legno), disposti attorno a una corte che conteneva un piccolo edificio di culto, apparentemente scoperto. Il lato esterno dell'edificio, che era ornato da queste statue, misurava m 61,25 in lunghezza. Il santuario appare eretto, nella sua estensione maggiore, attorno al 575 e distrutto alla fine del secolo. Era stato preceduto da un complesso più antico, dai cui resti sono emersi numerosi avori orientalizzanti. La tipologia di questa e delle altre statue è del tutto singolare; lo stile assai rozzo accompagnato da una tecnica raffinata della cottura e del montaggio, ha riscontri a Chiusi nelle maschere metalliche che precedono e accompagnano i « canopi ».

La cortesia del professore Kyle M. Phillips jr., capo della missione archeologica della Bryn Mawr University a Murlo, del soprintendente dottor Guglielmo Maetzke, Firenze, e dell'editore, consentono di aggiungere alla nostra opera l'immagine di questa singolare statua restaurata da molti frammenti dal signor Del Corso. Questa e tutti i frammenti delle altre figure analoghe saranno pubblicati da Ingrid Gantz in « Dialoghi di Archeologia », VI, 1972, fasc. 2-3.

446. Murlo. Statua acroteriale. Firenze, Mus. Archeologico.

Inventario della tomba Bernardini a Palestrina

Elenchiamo qui di seguito le suppellettili di questa tomba, molte delle quali sono riprodotte nelle illustrazioni del nostro testo. Questo ci consente inoltre di far conoscere l'immensa ricchezza di alcune famiglie « principesche » dell'Etruria (dove fu fabbricata la maggior parte degli oggetti di questo inventario) durante la prima metà del VII secolo a.C., ricchezza accumulata grazie al commercio sviluppatosi dopo la colonizzazione greca di Cuma, della Sicilia e dell'Italia del Sud, e che si produceva all'interno di una società già differenziata in gruppi uniti da legami di parentela e proprietari di terre. Tombe di questo genere documentano l'espansione etrusca lungo le vie commerciali che conducevano al Sud, toccando il Lazio nei centri intermediari di Praeneste (Palestrina) e di Roma. (Cfr. p. 219).

La lista che diamo non segue la numerazione di quella di C. Densmore Curtis, Memoirs of the American Academy in Rome, *III, 1919, e si basa su una diretta revisione del materiale.*

ORO

1. Grande placca rettangolare, montata su una base di bronzo, nella quale sono inserite 131 figurine di animali (leoni, sirene, sfingi) a tutto tondo eseguite in sottile lamina d'oro ornata di granulazione. m 0,17 × 0,067.
   (Cfr. un pezzo analogo della tomba Barberini, figg. 161, 162.)
2. Fibula in oro puro. L. m 0,017.
   A questa tomba era stata anche attribuita una spilla del medesimo tipo, ma meno raffinata, con l'iscrizione Manios med fhefhaked Numasioi *(in latino arcaico: Manios mi ha fatto per Numerius). Questo famoso pezzo fu acquistato nel 1871, cinque anni prima della scoperta della tomba Bernardini.*
3. Fermaglio per cintura decorato da una teoria di anatre in volo. m 0,155 × 0,023.
   (Cfr. fig. 158.)
4. Cannello decorato da un motivo lineare in granulazione, con applicazioni in forma di piccoli leoni e incrostazioni d'argento. Il cannello doveva formare la parte centrale, o traversa, di un fermaglio per cintura. L. m 0,195.
   (Cfr. Helbig, *Führer*, 4 ed., III, *n. 2922.)*

5-6. Altre due traverse di fermaglio per cintura, simili. L. m 0,193 e 0,135.

7-8. Due piccole placche sulle quali dovevano essere inseriti ornamenti di materia diversa (vetro?). m 0,019 × 0,023.

9. Fascia in sottile lamina d'oro ornata di figure di sirene (forse inserita originariamente in un recipiente metallico). m 0,061 × 0,015.
10. Skyphos decorato nelle anse con figurine di sfingi granulate. A. m 0,079; D. superiore m 0,09.
    (Cfr. fig. 159.)
11. Numerosi frammenti di placchette probabilmente destinate a decorare oggetti (cofanetti?) d'avorio.

ARGENTO

12-13. Due « bottoni » placcati in oro. Le parti convesse hanno al di sotto, al centro, un minuscolo perno per essere fissati in un supporto. Sul bordo, incrostazioni d'oro formano un fregio figurato (uomini, donne, animali, alberi), diverso da un pezzo all'altro. Ornamenti di scudo (?). D. m 0,059.

14-15. Numerosi frammenti di fermagli di cintura del tipo del *n. 3* della lista.

18-19. Due fermagli da spalla coperti da una foglia d'oro, decorati con figurine di sfinge e di teste femminili. m 0,083 × 0,029 e 0,093 × 0,037.

20-24. Frammenti di cinque fibule con decorazione di animali.

25-27. Tre cannelli provenienti probabilmente da fermagli per cinture. L. m 0,15 e 0,19.

28. Coppa rotonda con decorazione di stile egizianeggiante, sormontato da sei teste di serpente. Interiormente la tazza è rivestita da una spessa lamina d'oro. A. della tazza: m 0,14; A. con i serpenti: m 0,188.
(Cfr. fig. 152.)

29. Coppa rotonda ma senza teste di serpenti, più piccola. A. m 0,06; D. 0,013-0,014.

30. Larga coppa emisferica di tipo « fenicio ». Il bordo è decorato dall'immagine di un serpente. Le scene raffigurate rappresentano la caccia di un sovrano orientale su un carro; egli è protetto da un parasole. All'esterno la coppa è placcata d'oro. A. m 0,034; D. m 0,19.
Probabilmente fabbricata a Cipro, dove è stata trovata una coppa molto simile nella decorazione.

31. Coppa, come il *n.* 30 della lista, con iscrizioni in caratteri fenici. La decorazione, in rilievo, mostra al centro un faraone che infierisce contro nemici inginocchiati; sul bordo quattro barche che galleggiano sul Nilo su ciascuna delle quali si erge una divinità egizia. Il fondo è cosparso di segni che imitano geroglifici, deformati e senza significato. A. m 0,035; D. m 0,19.

32. Spada in ferro con fodero in argento e impugnatura in avorio e ambra. Il fodero è ornato da un fiore d'oro granulato sulla punta e da figure di animali (leone, toro, cervo, ariete) in rilievo. L. del frammento: m 0,605.
(Cfr. lista nn. 45 e 65.)

33. Bottone decorato con quattro teste di animali, appartenente con molta probabilità a un fodero di spada. L. m 0,041.

34. Tazza quasi sferica, munita di un coperchio fatto per essere usato come un colino a cui è attaccato un cucchiaio rotondo con lungo manico. Nessuna decorazione. A. m 0,153.

35. Impugnatura di scudo: fascia di bronzo ricoperta da una lamina d'argento decorata in rilievo con figure di leoni e con la dea degli animali (*Artemide Persica*). m 0,22 × 0,09.

36-37. Due tazze rotonde con decorazione a scaglie. A. m 0,082 e 0,07. Sul bordo della tazza più piccola è inciso, a caratteri etruschi, il nome di VETUSIA che indica l'appartenenza del pezzo.
Per molto tempo questa iscrizione è stata attribuita alla lingua latina; ma è stato dimostrato (M. Torelli, Dialoghi di Archeologia, *I, 1967, pp. 38-45) che deve essere considerata come etrusca, il che accerta l'esistenza a Praeneste, durante il VII secolo, di grandi famiglie di origine etrusca. La stessa famiglia si trasferì probabilmente a Roma, dove si trova un Vetusius Veturius console nel 499 e nel momento stesso della defezione di Praeneste, che si separò dai Romani durante la battaglia del lago Regillo contro i Latini* (Tito Livio, II, 19, 2; III, 8, 2; Dionigi di Alicarnasso, V, 58, 1).

38-39. Due patere del tipo a « omphalos » (con una protuberanza nel centro), senza decorazione. D. m 0,189 e 0,155.

40. Brocca ovoidale con lungo collo; all'attaccatura dell'ansa, palmetta placcata d'oro. A. all'origine: m 0,24.
Tipo originario di Cipro, ma imitatissimo in Etruria.

41. Skyphos decorato sulla parte alta del bordo con una serie di cerchi finemente incisi e, all'esterno del fondo, con una rosetta. A. m 0,13.

42-44. Tre piccoli vasi, uno dei quali placcato internamente d'oro.

45. Frammento di fodero di un'arma in ferro di cui è conservato un pezzo all'interno. *(Cfr. lista nn. 32 e 65.)*

46. Frammento di una grattugia per formaggio. I fori sono disposti a formare un disegno concentrico. m 0,087 × 0,125.

47. Numerosi frammenti di una lamina d'argento decorata con palmette e animali orientalizzanti, originariamente inchiodati su un cofanetto di legno.
Esemplare analogo a Vetulonia, «tomba del Capo ».

48-49. Frammenti di due skyphoi senza decorazione.

50-51. Frammenti di due fibule.

AVORIO

52-60. Frammenti di una teca: piastre decorate con figure in rilievo (fiori di loto in serie; barca sul Nilo; personaggi vestiti con una stoffa trasparente che compiono una cerimonia).

61. Testine di leone e di grifo che dovevano decorare il manico, curvo, di una situla d'argento (frammenti).

62. Figurina di un leone che divora la gamba di un uomo in costume siriaco, coricato sul dorso del leone stesso. Probabilmente ansa di una teca.
(Cfr. un pezzo analogo della tomba Barberini, fig. 165.)

63-64. Due manici curvi, in bronzo, ornati di figurine di leone in avorio. D. m 0,18. *(Cfr. lista n. 61.)*

BRONZO

65. Spada il cui fodero conserva resti di incrostazioni d'ambra legate con fili d'oro. Resti del fodero in argento. L. del frammento: m 0,375. *(Cfr. lista n. 32 e 45.)*
Spada corta tipica dell'Italia centrale, in uso da Vetulonia al territorio dei Volsci.

66. Grande calderone (restaurato), sormontato da teste di grifo e munito di attacchi di tipo ittita (busto d'uomo con ali e coda di uccello), con supporto conico decorato a sbalzo. A. del calderone: m 0,70; A. del supporto: m 0,91.

67. Ciotola in lamina di bronzo, con elementi raggiati a tutto tondo terminanti con una testa di toro, alternati da teste femminili volte verso il basso. A. m 0,09.
Tipo ittita, imitato in Grecia (Olimpia) e in Etruria.

68-70. Tre coppe senza decorazione. A. m 0,072; 0,056; 0,055; D. 0,142; 0,220; 0,185.

71. Coppa piatta, a fondo doppio, anse decorate con teste di bue sormontate da fiori di loto. A. m 0,11; D. m 0,325.

72. Frammenti di oggetti con tracce di placcature in oro.

73. Fermaglio per cintura (frammento), formato da due figurine umane che si tengono sottobraccio. Il modellato, molto sommario, ricorda oggetti della prima età del Ferro, ma l'insieme non manca di una certa vivacità. Le due figurine rappresentano forse due uomini. A. m 0,078; m 0,084.
Oggetti simili sono stati scoperti nella necropoli di Marsiliana d'Albegna.

74. Tripode in bronzo e ferro con calderone. Figurine umane, partendo dal tripode, arrivano con le loro teste fino al bordo del calderone, come per guardarvi dentro, e servono a fissarlo. Figurine di cani ornano i piedi del tripode, che terminano con gambe umane calzate, ma con piedi di bue. A. m 0,63.
(Cfr. figg. 155, 156.) Un tripode analogo, ma senza figurine, è stato trovato nella tomba Regolini Galassi a Cerveteri.

75. Calderone in lamiera di bronzo decorata a sbalzo, con rilievi molto accentuati e con un'intercapedine in cui si conservano tracce di una sostanza resinosa (pece?). Il pezzo è frammentario. La decorazione consisteva in origine di quattro figure di sirene con le braccia alzate, simili a quelle di un calderone analogo della tomba Barberini, *(Cfr. fig. 160)* ma con un'acconciatura in forma di parrucca di stile dedalico. In basso, alle sirene corrispondono teste di animali (leone, toro) tra le quali si scorgono serpenti e, forse, leoni con corpo di serpente. A. m 0,112.

76. Coppa in lamina di bronzo con intercapedine, senza decorazione (trovata nel calderone). A. m 0,10; D. m 0,25.
(Cfr. lista n. 66.)

77-78. Due alari (o griglie) con piedi a forma di arco, decorati con teste di uccelli. A. m 0,18; L. m 0,64.

79. Tripode a verghe, con calderone dotato di intercapedine, senza decorazione. A. m 0,33; D. superiore m 0,385.

80. Situla con coperchio, due anse e senza decorazione. La situla è formata da tre fasce di lamiera fissate con chiodi ribattuti, fra di loro, il fondo e il bordo. A. m 0,445; D. superiore m 0,36.

81. Grande calderone rotondo, formato da un solo pezzo di lamiera di bronzo, senza decorazione. A. m 0,32; D. superiore m 0,365.

82-84. Frammenti di tre scudi in lamina di bronzo (quindi destinati soltanto alla decorazione della tomba), decorati di piccole figure a sbalzo disposte in serie concentriche. Sono rimaste anche due impugnature di scudo.

85-87. Frammenti di tre coppe simili ai *nn. 68-70* della lista.

88. Nove anse di coppe e altri recipienti.

89. Quattro anelli appartenenti a una bardatura di cavallo.

90-91. Due ornamenti angolari per un mobile in legno (di cui restano tracce all'interno). Gli ornamenti, tubolari, sono decorati di figurine a tutto tondo, che rappresentano uomini, animali favolosi, cani. L. m 0,22 e 0,233. *(Cfr. fig. 157.)*

92-95. Due teste di leone, con le fauci spalancate, la lingua pendente e gli occhi incrostati di una pasta chiara, che formano la parte terminale di un ornamento all'interno del quale si sono trovati resti di legno. Si tratta della decorazione terminale dei braccioli di un sedile. L. m 0,12 c.
Due figurine di leone distese, con la testa massiccia, le fauci spalancate e la lingua pendente, con tracce di chiodi per fissarle a un supporto di legno, quasi certamente la parte alta dello schienale del medesimo sedile, o trono, a cui appartenevano le due teste menzionate. A. m 0,093; L. m 0,087 e 0,084 (frammento).

96. Punta di lancia in bronzo. L. m 0,355.

FERRO

97. Frammenti di due lance e di altri strumenti tra cui una spada. (*Cfr. lista n. 32.*)

CERAMICA

98. La tomba conteneva senza dubbio numerosi vasi d'argilla, probabilmente in frammenti, dei quali gli scavi occasionali non hanno tenuto conto. I soli pezzi registrati sono quattro frammenti di vasi di tipo protocorinzio a decorazione geometrica, tra i quali un'ansa di skyphos.

VETRO, MAIOLICA, AMBRA

99. Coppa rotonda in vetro blu scuro (trovata nella coppa *n. 29 della lista*), di fabbricazione orientale (Siria?, Egitto?). A. m 0,075; D. 0,102.
Esemplari simili sono stati trovati a Vulci, ma anche in Asia Minore, in Mesopotamia e a Cipro.

100-101. Piccolo vaso piriforme in terracotta ricoperta di uno strato di smalto verde. A. m 0,056.
Frammento di una coppa analoga, in maiolica azzurro chiaro.

102. Frammenti di oggetti d'ambra, a sezione rotonda o triangolare, destinati ad essere applicati a fibule di bronzo.
Per l'impiego dell'ambra, cfr. lista nn. 32 e 65.

	GLI UOMINI	GLI AVVENIMENTI	LE ARTI	IL PENSIERO
		1300 Esportazione delle ceramiche micenee in Italia durante l'età del Bronzo recente (appenninica e subappenninica).		
800	753 Fondazione di Roma da parte di Romolo.	800 Data tradizionale della fondazione di Capua. 753 (21 aprile). Data tradizionale della fondazione di Roma.	Apogeo della civiltà villanoviana (prima età del Ferro). Contatti con la civiltà fenicio-punica.	
750		750 I Greci si stabiliscono a Ischia. 734 Fondazione di Siracusa, colonia di Corinto. 728 Fondazione di Megara Iblea, colonia di Megara. 706 Fondazione di Taranto, colonia di Sparta.	I coloni greci introducono l'alfabeto; primi laboratori di vasai « coloniali » in Sicilia e in Italia del sud. Costituzione in città delle comunità indigene, particolarmente in Etruria.	
700		688 Fondazione di Gela, colonia rodio-cretese. 663 Legislazione di Zaleuco, a Locri.	Contatti e scambi fra le popolazioni italiche, i Greci e i coloni, mediatori delle esperienze greche (corinzie, cretesi, greco-orientali), egiziane, fenicie, siriache, anatoliche, cipriote, mesopotamiche. Tombe « orientalizzanti » con oreficeria (Etruria marittima, Decima, Praeneste, Campania).	
650		630 Legislazione di Caronda, a Catania. 628 Fondazione di Selinunte da parte dei coloni di Megara Iblea. Gli Ioni si spingono fino nell'estremo Occidente.	Demarato, esiliato da Corinto, e tre plasticatori sono accolti a Tarquinia in Etruria, secondo la tradizione (Plinio il Vecchio, *Nat. Hist.*, XXXV, 152).	
600		580 Fondazione di Agrigento da parte dei coloni di Gela.	Inizio del predominio dell'influenza corinzia sull'arte figurativa dell'Italia. Attività edilizia e costruzioni di templi in Sicilia, in Italia del Sud ed in Etruria (fase I).	
550	509 Giunio Bruto e Tarquinio Collatino, consoli. Gelone, tiranno di Siracusa.	540 Vittoria dei Cartaginesi e degli Etruschi sui Focesi ad Alalia (Aleria, in Corsica). 524 Cuma batte gli Etruschi. 511 Distruzione di Sibari da parte di Crotone, altra colonia achea della fine dell'VIII secolo. 509 Gli Etruschi sono cacciati da Roma, data tradizionale dell'inizio della Repubblica. 508 Primo trattato commerciale fra Roma e Cartagine (data tradizionale).	Inizio dell'apogeo artistico del Piceno. L'influenza di Atene domina l'arte figurativa dell'Italia. Inizio della « produzione industriale » delle tombe etrusche dipinte, particolarmente a Tarquinia. Assimilazione dello stile « ionico internazionale ». Sviluppo dell'Etruria padana. Intensa attività edilizia in Etruria (fase II). Vulca, plasticatore etrusco, autore delle statue in terracotta di Veio, lavora a Roma alla ricostruzione del tempio di Giove Capitolino. Gli artisti italioti Damofilo e Gorgaso lavorano a Roma. Depositi votivi in terracotta dei santuari.	
500		480 Vittoria di Siracusa su Cartagine a Imera. 474 Vittoria di Siracusa sugli Etruschi a Cuma e offerte di Gerone I a Olimpia. 473 Vittoria degli Iapigi su Taranto e Reggio.	Declino del commercio greco nel Mar Tirreno ed espansione nell'Adriatico, rimasto ancora nei limiti della cultura « orientalizzante ».	456 Morte di Eschilo a Gela. 451 Legge delle XII Tavole.
450		444/443 Fondazione della colonia panellenica di Turi. 426 Roma conquista Fidene (Castel Giubileo). 415 Spedizione ateniese in Sicilia. 405/367 Dionisio il Vecchio lotta contro l'invasione cartaginese in Sicilia.	Tentativo di espansione di Atene in Italia del sud ed in Sicilia. Sorgere, grazie ai ceramisti ateniesi, della ceramica italiota. Predominio dell'influenza ateniese nelle arti industriali.	
400	396 Furio Camillo, dittatore. Brenno, capo dei Galli.	Invasione dei Celti in Italia. 396 Distruzione di Veio da parte dei Romani (data tradizionale). 387 Marcia dei Galli su Roma. Disfatta dell'Allia. 357/354 Falisci ed Etruschi alleati contro Roma. 354 Alleanza fra Roma e i Sanniti. 353 Pace tra Roma e Caere. 351 Tregua di 40 anni tra Roma, Tarquinia e Falerii.	Crollo della cultura ellenizzante in Italia. Costruzione di opere difensive nelle città dell'Italia centrale. 380 Una statua, bottino del saccheggio di Praeneste, è dedicata al Campidoglio. Organizzazione dell'imperialismo romano in Italia centrale e meridionale. Scontri tra Roma e le popolazioni dell'Alto Appennino. Cambiamenti nella struttura dei popoli dell'Etruria e rinascita di numerose città. Apogeo delle grandi tombe familiari, particolarmente a Roma e nelle altre città dell'Etruria. Grazie a più frequenti contatti, le arti figurative dell'Italia centrale assimilano motivi greci, provenienti da Taranto.	
350		348 Rinnovamento del trattato tra Roma e Cartagine. 346/345 Nuova invasione gallica. 343/341 Prima guerra sannita. 340/338 Roma contro la Lega campano-latina. 335/334 Capua e altre città della Campania si alleano con Roma. 334 Gli Epiroti vengono in soccorso di Taranto contro i Bruzi. 327 Neapolis (Napoli) si arrende ai Romani. 326 Inizio della seconda guerra sannita. 321 I Romani vinti alle Forche Caudine.	Apogeo della produzione dei rilievi tarentini e delle pitture « osche » (Cuma, Capua, Paestum, Ruvo, Canosa, ecc.). In Etruria ripresa su scala industriale delle tombe dipinte. Inizio della produzione di urne cinerarie e di sarcofaghi, apogeo dei depositi votivi nei centri situati sulle montagne dell'Appennino.	

	GLI UOMINI	GLI AVVENIMENTI	LE ARTI	IL PENSIERO
		314/289 Agatocle contro i Cartaginesi in Sicilia.	312 Costruzione della Via Appia.	
		308 Vittoria dei Romani sugli Etruschi e tregua di 40 anni.	Intensa attività edilizia in Etruria. Templi detti della terza fase. Assimilazione di motivi architettonici e decorativi provenienti da Taranto. Influenza predominante della pittura vascolare siciliota e italiota sulla ceramica etrusca. Assimilazione di motivi della scultura tarentina in Etruria. (Volterra, Perugia).	
		304 Fine della seconda guerra sannita.		
300				
		298/290 Terza guerra sannita: Sanniti, Sabini, Etruschi e Umbri contro Roma.		
		295 Vittoria di Sentino.	Gli abitanti di Turi dedicano statue a magistrati romani.	
	Pirro, re d'Epiro.	283 Vittoria dei Romani sui Galli. 282 Alleanza fra Roma e Turi. 281 Pirro in Italia; sue vittorie sui Romani a Eraclea (280) e a Asculum (279). I Romani, alleati dei Cartaginesi (278), vincono a Benevento (275).	Assimilazioni della pittura tarentina in Italia centrale: piatti con elefanti.	Livio Andronico a Roma dopo la presa di Taranto.
		273 Trattato tra Roma e l'Egitto. 272 Presa di Taranto. 270 Presa di Reggio (Reggio Calabria).		
			268 Conio di monete d'argento a Roma. 264 Sacco di Volsinii e trasferimento delle statue di bronzo a Roma.	
250		264/241 Prima guerra punica.		254 Plauto nasce a Sarsina in Umbria. 239 Ennio nasce a Rudie nelle Puglie.
		229/228 Prima guerra illirica. 225 Disfatta dei Galli a Talamone. 223/222 Campagna contro i Galli nella Gallia Cisalpina.		
	Annibale in Italia.	218 Inizio della seconda guerra punica. 217 Trasimeno: i Romani sono sconfitti da Annibale. Sconfitta romana a Canne. 212/211 Sacco di Siracusa e riconquista di Capua da parte dei Romani.	La seconda guerra punica implica un impoverimento della classe media a Roma, la formazione di un proletariato ed un enorme scadimento di qualità negli oggetti fabbricati nell'Italia centrale, non compensato dal trasferimento a Roma e in Italia centrale di numerosissime opere d'arte provenienti dall'Italia del sud, dalla Sicilia, dalla Grecia e dall'Asia. 212/200 Un pittore asiatico lavora ad Ardea. 210 Trasferimento a Roma di opere provenienti da Capua. 209 Sacco di Taranto.	
200	Scipione in Africa.	202 Vittoria romana a Zama e fine della seconda guerra punica. 200 Inizio della guerra contro la Macedonia e vittoria di Cinoscefale (197). 200/196 Lotta contro i Galli nella Gallia Cisalpina. 191 Vittoria dei Romani su Antioco di Siria alle Termopili, a Magnesia (190) e pace di Apamea (188). 189 Bononia colonia latina.	194 Trionfo di Flaminino.	204 Ennio a Roma.
	184 Catone, censore.		188 Trionfo di Scipione l'Asiatico. Il lusso penetra a Roma.	180 Lucillo nasce a Suessa Aurunca. 173 Espulsione dei filosofi da Roma. 170 Nascita di Accio, forse a Pesaro. Cratete apre una scuola stoica a Roma.
150	169 Tiberio Sempronio Gracco, censore.	171 Terza guerra di Macedonia, i Romani vincono Perseo a Pydna (168). 169 Morte di Ennio. 168 o 166 (?) Morte di C. Cecilio, nato in Gallia Cisalpina.		
	147 Scipione Emiliano, console.	149/146 Terza guerra punica. 146 Distruzione di Cartagine e di Corinto.	168 Trionfo di Paolo Emilio. Opere e artisti greci a Roma. 164 Un alessandrino, Demetrio, specialista in paesaggi (?), lavora a Roma.	167/166 Polibio, ostaggio a Roma. 154 Nuova espulsione dei filosofi da Roma.
			146 Vittoria di Metello sulla Macedonia. Numerosissime opere d'arte, provenienti da Corinto, arrivano a Roma.	
	Caio Sempronio Gracco.	134/132 Guerra servile in Sicilia. 133 Attalo III lascia in eredità il regno di Pergamo ai Romani. Assassinio di Tiberio Gracco.	Declino definitivo e impoverimento assoluto del carattere dell'artigianato romano e italico, sia nella produzione privata sia nella produzione pubblica (per esempio il conio delle monete).	
	Mario.	118/105 Guerra giugurtina. 107 Primo consolato di Mario e riforma dell'esercito romano (105).		130 c. Pacuvio muore a Taranto.
100		102/101 Vittoria di Mario sui Cimbri e i Teutoni in Gallia Cisalpina. 100 Roma assediata. Nascita di Giulio Cesare.		116 Varrone nasce a Rieti. 105 Cicerone nasce ad Arpino.
		91/88 Guerra sociale (Alleati italici contro Roma). Estensione della cittadinanza romana agli Italici a sud del Po.	Conio di monete da parte degli Italici.	99/96 Lucrezio nasce in Campania.

Citazioni di autori antichi

APPIANO *Bellum Civile (Guerre civili)*, I, 92, *p. 352*.

ATENEO Δειπνοσοφισταί *(Dipnosofisti)*, XIII, 517 *a*, *p. 265*.

CATULLO *Carmina*, 39, 11, *p. 306*.

CICERONE *Ad Familiares*, VI, 8, 2, *p. 312*.

DIONIGI DI ALICARNASSO 'Ρωμαικὴ ἀρχαιολογία *(Antichità romane)*, I, 30, *p. 356*. - II, LV, *p. 156* - V, 58, 1, *p. 376* - IX, V, 4, *p. 356*.

FESTO *De verborum significatione (Sul significato delle parole)*, p. 209 M, 228 L, *p. 258* - p. 260, *p. 270*.

ERODOTO 'Ιστορίης ἀπόδεξις *(Storie)*, I, 94, *p. 355* - I, 166, *p. 70*.

PLINIO IL VECCHIO *Naturalis Historia (Storia naturale)*, XXXIV, 24, *p. 296* - XXXIV, 34, *p. 296* - XXXV, 18, *p. 156* - XXXV, 68, *p. 305* - XXXV, 90, *p. 282*.

PLUTARCO Βίοι παράλληλοι *(Vite parallele* [*Romolo*]), XXV, *p. 157*.

POLIBIO 'Ιστορίαι *(Storie)*, VI, 53, *p. 106*.

SERVIO *Ad Aeneidem (Commento a Virgilio)*, X, 172, *p. 204*.

TACITO *Annales ab excessu divi Augusti (Annali)*, XIV, 27, *p. 331*.

TERTULLIANO *Apologeticum*, XXV, 12 sgg., *p. 121*.

TITO LIVIO *Ab Urbe condita (Storia romana)*, II, 19, 2, *p. 376* - III, 8, 2, *p. 376* - V, 22, *p. 157* - XXVIII, XLV, 14 sgg., *p. 202* - XXXIII, 37, *p. 210* - XXXIV, 4, *p. 328*.

TUCIDIDE 'Ιστορίαι *(Storia della guerra del Peloponneso)*, IV, 109, *p. 356*.

VIRGILIO *Bucolica (Bucoliche)*, I, *p. 331*.

VIRGILIO *Georgica (Georgiche)*, II, 193, *p. 306*.

VITRUVIO *De architectura (Sull'architettura)*, IV, VII, *p. 359*.

I numeri in corsivo rimandano alle pagine della presente opera.

Elenco cronologico delle colonie di Roma prima del 100 a.C.

A sud di Roma	date	A nord di Roma
* Cora	501	* Fidenae *(fondata, secondo la tradizione, da Romolo, il che dimostra le sue remote origini).*
* Signia	495	
* Velitrae	494	
* Norba	492	
* Antium (*** 338)	467	
* Ardea	442	
* Labici	418	
* Vitellia	395	
* Circeii	393	
* Satricum	385	
* Setia	383 *c.*	
	382 *c.*	* Sutrium
	382 *c.*	* Nepete
*** Ostia	338	
** Cales (*** nel II secolo)	334	
*** Tarracina	329	
** Fregellae	328	
** Luceria	314	
** Saticula	313	
** Suessa Aurunca	313	
** Pontiae	313	
	312	** Interamma
** Sora	303	** Alba Fucens
	299	** Narnia
	298	** Carseoli (*** nel II secolo)
*** Sinuessa	295	
** Venusia	291	
	289-283	** Hadria
	289-283	*** Sena Gallica
** Paestum	273	** Cosa
** Beneventum	268	** Ariminum
	264	** Firmum
	264	*** Castrum Novum

A sud di Roma	date	A nord di Roma
** Aesernia	263	
	247	*** Alsium-Pyrgi
	245	*** Fregenae
** Brundisium	244	
	241	** Spoletium
	218	** Placentia
	218	** Cremona
*** Sipontum	194	
*** Tempsa	194	
*** Volturnum	194	
*** Croton	194	
*** Liternum	194	
*** Buxentum	194	
*** Puteoli	194	
*** Salernum	194	
** Thurii	193	
** Vibo Valentia	192	
	189	*** Bononia
*** Potentia	184	*** Pisaurum
*** Aecae	II sec.	
	183	*** Saturnia
	183	*** Parma
	183	*** Mutina
	181	** Aquileia
	181	*** Graviscae
	180	*** Pisa
	177	*** Luna
	128 ?	*** Auximum
	128 ?	*** Heba
*** Fabrateria Nova	124	
*** Scolacium	122	
*** Tarentum	122	
	II sec.	*** Regium
	II sec.	*** Tridentum
	109 *c.*	*** Dertona

* *Antiche colonie fondate dalla Lega Latina in accordo con Roma dal 501 al 382 a.C.*
** *Colonie* latine *fondate da Roma: comunità indipendenti con le loro istituzioni, alleate di Roma, che fornivano truppe ausiliarie.*
*** *Colonie* romane, *di cittadini iscritti nelle tribù di Roma e dipendenti direttamente dal potere centrale.*

Dell'immensa bibliografia che riguarda le Antichità dell'Italia preromana (Magna Grecia, Etruria, Italia del nord), abbiamo riportato solo le opere di cui ci siamo direttamente serviti per la stesura di questo volume e che abbiamo citato nel testo e nella documentazione iconografica, indicando il nome dell'autore e l'anno della pubblicazione. I riferimenti bibliografici più importanti sono preceduti da un numero in neretto.

Opere di carattere generale

A - LESSICI E REPERTORI

1. ANDRÉN (Arvid), *Architectural Terracottas from Etrusco-Italic Temples*, "Acta Instituti Romani Regni Sueciae", VI, Lund-Leipzig, C.W.K. Gleerup - O. Harrassowitz, 1940.

2. BIANCHI BANDINELLI (Ranuccio) *Etrusca Arte*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale*, III, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1961, pp. 476-503.

3. BIANCHI BANDINELLI (Ranuccio) e BECATTI (Giovanni) [sotto la direzione di], *Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1958-1966, 7 vol.

4. BRUNN (Heinrich) e KÖRTE (Gustav), *I rilievi delle urne etrusche*, Roma, Salviucci - Berlin, G. Reimer, 1870-1916, 3 vol.

5. DUHN (Friedrich von), *Italische Gräberkunde*, "Bibliothek des klassischen Altertums", I-II, Heidelberg, Karl Winter, 1924-1939, 2 vol.

6. GERHARD (Eduard), KLÜGMANN (A.) e KÖRTE (Gustav), *Etruskische Spiegel*, Berlin, G. Reimer, 1843-1897, 5 vol.

7. HELBIG (Wolfgang), *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, 4 ed. sotto la direzione di H. SPEIER, Tübingen, Ernst Wasmuth, 1963-1972, 4 vol.

8. HERBIG (Reinhard), *Die Jüngeretruskischen Steinsarkophage*, "Die antiken Sarkophagreliefs", VII, Berlin, Gebr. Mann, 1952.

9. KASCHNITZ-WEINBERG (Guido von), *Italien mit Sardinien, Sizilien und Malta*, in "Handbuch der Archäologie", II, 1, München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1950, pp. 313-400.

10. MANSUELLI (Guido Achille), *Italico-romane popolaresche correnti*, in *Enciclopedia universale dell'arte* VIII, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1962, p. 362 sgg.

11. MONTELIUS (Oscar), *La Civilisation primitive en Italie depuis l'introduction des métaux*, I-IV, Stockholm, Imprimerie royale e Berlin, Asher, 1895-1910.

12. PALLOTTINO (Massimo), *Etrusco-italiche correnti e tradizioni*, in *Enciclopedia universale dell'arte*, V, Venezia-Roma, 1962, pp. 133-180; tavv. 52-83. Ora: Civiltà Artistica etrusco-italica, *Firenze, Sansoni, 1971.*

13. PERONI (Renato) e COLONNA (Giovanni), *Italica arte*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale*, IV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1961, pp. 251-274.

B - OPERE COMPLESSIVE

14. BANTI (Luisa), *Il mondo degli Etruschi*, "Le grandi civiltà del Passato", I, Roma, Editrice Primato, 1960; 2 ed. Roma, Biblioteca di Storia Patria, 1969.
Traduzione in tedesco: Die Welt der Etrusker, *Stuttgart, ed. Klipper, 1960.*

15. BIANCHI BANDINELLI (Ranuccio), *Storicità dell'arte classica*, Firenze, 1943; 2 ed. 1950, Electa Editrice, capp. IV-VI.

16. BLOCH (Raymond), *L'Art et la civilisation étrusque*, "Civilisations d'hier et d'aujourd'hui", Paris, Plon, 1955.
Edizione in lingua inglese, London, Thames and Hudson, 1958; edizione in lingua italiana, Milano, Il Saggiatore, 1959.

17. BOETHIUS (Axel), *The Etruscan Centuries in Italy*, "Etruscan Culture, Land and People (San Giovenale)", Malmö, Allhems Foerlag, 1962.

18. *La Città etrusca e italica preromana, Atti del convegno di studi sulla città antica*, "Convegni e Colloqui", I, Bologna, Istituto per la Storia di Bologna, 1970.

19. *Civiltà del ferro. Studi pubblicati nella ricorrenza centenaria della scoperta di Villanova (1853), sotto gli auspici della* "Deputazione Storia Patria". Bologna, Arnoldo Forni, 1960.

20. DELLA SETA (Alessandro), *Italia antica*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1922, 2 ed. 1928.

21. DENNIS (George), *The Cities and Cemeteries of Etruria*, London, John Murray, 3 ed. 1883, 2 vol.

22. DEVOTO (Giacomo), *Gli antichi Italici*, Firenze, Vallecchi, 3 ed. 1931, 4 ed. 1951.

23. DUCATI (Pericle), *Storia dell'arte etrusca*, Firenze, Rinascimento del Libro, 1927, 2 vol.

24. GIGLIOLI (Giulio Quirino), *L'arte etrusca*, Milano, Treves, 1935.

25. HANFMANN (Georg), *Altetruskische Plastik*, I, Würzburg, K. Triltsch, 1936.

26. HEURGON (Jacques), *La Vie quotidienne chez les Étrusques*, Paris, Hachette, 1961. *Edizione italiana: Milano, Il Saggiatore, 1963.*

27. HOMO (Léon), *L'Italie primitive et les débuts de l'impérialisme romain*, "L'évolution de l'humanité", XVI, Paris, La Renaissance du livre, 1925; A. Michel, ed. riveduta, 1953.

28. LANGLOTZ (Ernst) e HIRMER (Max), *Die Kunst der Westgriechen*, München, Hirmer, 1968.

29. MANSUELLI (Guido Achille), *Etruria*, "Il Marcopolo", Milano, Il Saggiatore, 1963.
Edizione tedesca: Baden-Baden, Holle Verlag, 1963.

30. MANSUELLI (Guido Achille), *Architettura e città. Problemi del mondo classico*, Bologna, Edizioni Alfa, 1970, pp. 145-206.

31. MARTHA (Jules), *L'Art étrusque*, Paris, Firmin-Didot, 1888.

32. MATZ (Friedrich), *Das Kunstgewerbe Altitaliens*, "Geschichte des Kunstgewerbes aller Zeiten und Völker herausgegeben von Th. Bossert", I, Berlin, Ernst Wasmuth, 1928, pp. 183-249.

33. MICALI (Giuseppe), *L'Italia avanti il dominio dei Romani*, "Biblioteca scelta di opere italiane", Milano, Giovanni Silvestri, 3ª ed. 1826,, 4 voll.

34. MÜHLESTEIN (Hans), *Die Etrusker im Spiegel ihrer Kunst*, Berlin-Est, Deutscher Verlag der Wissenschaften, 1969.

35. PALLOTTINO (Massimo), *Etruscologia*, "Riepiloghi", Milano, Hoepli, 1942; 6 ed. 1968.

36. PINZA (Giovanni), *Storia delle civiltà antiche d'Italia*, Milano, Hoepli, 1923.

37. RANDALL-MAC IVER (David), *Italy before the Romans*, Oxford, Clarendon Press, 1928.

38. SCHEFOLD (Karl), *Die Griechen und ihre Nachbarn*, "Propyläen Kunstgeschichte", I, Berlin, Propyläen Verlag, 1967, pp. 309 sgg.
Le parti riguardanti le antichità della Sardegna, dell'Etruria e dell'Italia preromana sono state redatte da Hans Jucker.

39. SCULLARD (Howard Hayes), *The Etruscan Cities and Rome*, London, Thames and Hudson, 1967.

C - CATALOGHI

40. ADRIANI (Achille), *Cataloghi illustrati del museo Campano*, I, *Sculture in tufo*, Alessandria (Egitto), 1939.

41. ANNIBALDI (Giovanni), *Il museo nazionale delle Marche in Ancona*, Ancona, Ente Provinciale Turismo, 1958.

42. ARIAS (Paolo Enrico) e ALFIERI (Nereo), *Il museo archeologico di Ferrara*, Ferrara, Ferrariae Decus, 2 ed. 1961.

43. *Art et Civilisation des Étrusques*, Catalogo dell'esposizione, Paris, 1955, Paris, Éd. des Musées Nationaux, 1955.

44. BABELON (Ernest) e BLANCHET (Adrien), *Catalogue des bronzes antiques du Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale*, Paris, E. Leroux, 1895.

45. BONGHI-JOVINO (Maria), *Capua preromana. Terrecotte votive*, I, *Teste isolate*, "Studi e materiali dell'Istituto di Etruscologia e Antichità italiche dell'Università di Roma", Firenze, Sansoni, 1965; II, *Le statue*, Firenze, Sansoni, 1971.

46. CALZONI (Umberto), *Il museo preistorico dell'Italia centrale in Perugia*, "Itinerari dei Musei e Monumenti", Roma, Libreria dello Stato, 1940.

47. CAPUTO (Giacomo) e altri, *Guida alla scultura di Luni*, Soprintendenza alle antichità d'Etruria, 8ª settimana dei Musei Italiani, Firenze, Tipografia Giuntina, 1965.

48. CIANFARANI (Valerio), *Antiche Civiltà d'Abruzzo*, Catalogo della mostra, Roma, 1969, Roma, De Luca, 1969.

49. COLONNA (Giovanni), *Bronzi votivi umbro-sabellici a figura umana*, I, *Periodo arcaico*, "Studi e materiali di etruscologia e antichità italiche (Università di Roma)", VIII, Firenze, Sansoni, 1970.

50. HINKS (Roger P.), *Catalogue of the Greek, Etruscan and Roman Paintings and Mosaics in the British Museum*, London, The British Museum, 1933.

51. LEVI (Doro), *Il Museo civico di Chiusi*, "Guide dei musei italiani", Roma, Libreria dello Stato, 1935.

52. NAPOLI (Mario), *Il Museo di Paestum*, Cava dei Tirreni, Di Mauro, 1969.

53. RIDDER (André de), *Les Bronzes antiques du Louvre*, "Musée national du Louvre, Département des antiquités grecques et romaines", Paris, E. Leroux, 1914-1915, 2 vol.

54. SESTIERI (Pellegrino Claudio), *Il nuovo museo di Paestum*, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, 3 ed. 1964.

55. SESTIERI BERTARELLI (Maria), *Il museo archeologico provinciale di Potenza*, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, 1957.

56. SOGLIANO (Antonio), *Il museo provinciale sannitico di Campobasso*, Napoli, Tipografia della Regia Università, 1889.

57. WALTERS (Henry B.), *Catalogue of the Bronzes, Greek, Roman and Etruscan*, "Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum, London", London, The British Museum, 1899.

Opere specialistiche

A - LA STORIA

1. La protostoria

58. CHILDE (Vere Gordon), *The Final Bronze Age to Iron Age in the Near East and in Temperate Europe*, in *Proceedings of the Prehistoric Society*, nuova serie XIV, Cambridge, 1948, pp. 177 sgg.

59. HAWKES (Charles Francis Christopher), *From Bronze Age to Iron Age: Middle East, Italy and the North and West*, in *Proceedings of the Prehistoric Society*, nuova serie XIV, Cambridge, 1948, pp. 196 sgg.

60. LAVIOSA-ZAMBOTTI (Pia), *I Balcani e l'Italia nella preistoria*, Como, Tipografia Editrice Antonio Noseda, 1954.

61. MEHRHART (Gero von), *Donauländische Beziehungen der früheisenzeitlichen Kulturen Mittelitaliens*, in "Bonner Jahrbücher", 147, Bonn, 1942, pp. 1 sgg.

62. MÜLLER-KARPE (Hermann), *Beiträge zur Chronologie der Urnenfelderzeit nördlich und südlich der Alpen*, in "Römisch-Germanische Forschungen", 22, Berlin, W. de Gruyter, 1959, 2 vol.

63. MÜLLER-KARPE (Hermann), *Vom Anfang Roms*, in *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, Ergänzungsheft (fascicolo complementare), 5, Heidelberg, F. H. Kerle, 1959.

64. PALLOTTINO (Massimo), *Sulle facies culturali arcaiche dell'Etruria*, in "Studi Etruschi", XIII, Firenze, 1939, pp. 85-129.

65. PALLOTTINO (Massimo), *Le origini storiche dei popoli italici*, in *X. Congresso Internazionale di Scienze Storiche, Relazioni*, II, Firenze, 1955, pp. 12 sgg.

66. PALLOTTINO (Massimo), *Sulla cronologia dell'età del bronzo finale e dell'età del ferro in Italia*, in "Studi Etruschi", XXVIII, Firenze, 1960, pp. 11-47.

67. PALLOTTINO (Massimo), *Proposta di una classificazione e di una terminologia delle fasi culturali del bronzo e del ferro in Italia*, in *Atti del VI Congresso Internazionale di Scienze preistoriche e protostoriche, Firenze, 1962*, II, Firenze, Sansoni, 1965, pp. 396-401.

68. PALLOTTINO (Massimo), *L'Origine des villes protohistoriques de l'Italie centrale*, in *Miedznarodowy kongres archeologii slowienskiei*, IV, Ljubljana, 1968, pp. 253-259.

69. PERONI (Renato), *Per una definizione dell'aspetto culturale* "subappenninico" *come fase cronologica a se stante*, in "Memorie dell'Accademia dei Lincei", serie VIII, IX, 1, Roma, 1959, pp. 1-253.

70. PERONI (Renato), *Per uno studio dell'economia di scambio in Italia nel quadro dell'ambiente culturale dei secoli intorno al mille a.C.*, in "La Parola del Passato", CXXV, Napoli, 1969, pp. 134-160.

71. PUGLISI (Salvatore M.), *La civiltà appenninica. Origini delle comunità pastorali in Italia*, Firenze, Sansoni, 1959.

72. RANDALL-MAC IVER (David), *The Iron Age in Italy*, Oxford, Clarendon Press, 1927.

73. TRUMP (D. H.), *The Appennine Culture of Italy*, in "Proceedings of the Prehistoric Society", XXIV, London, 1958, pp. 165-200.

2. La colonizzazione greca

74. BÉRARD (Jean), *La Colonisation grecque de l'Italie méridionale et de la Sicile dans l'Antiquité*, Paris, Presses universitaires de France, 2 ed. 1957.

75. BOARDMANN (John), *The Greeks Overseas*, Harmondsworth, Penguin Books, 1964.

76. BREGLIA (Laura), *Le antiche rotte del Mediterraneo documentate da monete e da pesi*, Napoli, L'Arte tipografica, 1956.

77. DUNBABIN (Thomas Jomes), *The Western Kreeks*, Oxford, Clarendon Press, 1948.

78. *Incontro di studi sugli inizi della colonizzazione greca in Occidente (Napoli-Ischia, 1968)*, in "Dialoghi di archeologia", III, 1-2, Milano, Il Saggiatore, 1969.

79. MAIURI (Amedeo), *Greci e Italici in Magna Grecia*, in *Atti del 1° Convegno di Studi sulla Magna Grecia*, Napoli, L'Arte tipografica, 1961, pp. 7 sgg.

80. MAYER (Maximilian), *Apulien vor und während der Hellenisierung*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1914.

81. ORLANDINI (Piero), *Arte indigena e colonizzazione greca in Sicilia*, in "Kokalos", X-XI, Tivoli, 1964-1965, pp. 539 sgg.

82. TAYLOUR (William), *Mycenaean Pottery in Italy and Adjacent Areas*, Cambridge, University Press, 1958.

83. VAGNETTI (Lucia), *I Micenei in Italia: la documentazione archeologica*, in "La Parola del Passato", 134, Napoli, 1970, pp. 359-380.

84. VALLET (Georges), *Les Routes maritimes de la Grande-Grèce*, in *Atti del II Convegno di studi sulla Magna Grecia, Taranto, 1962*, Napoli, L'Arte tipografica, 1963, pp. 117-138.

85. VILLARD (François), *Vases de bronze grecs dans une tombe étrusque du VII siècle*, "Monuments et Mémoires", Fondation Piot, XLVIII, 2, Paris, Presses Universitaires de France, 1956, pp. 25 sgg.

86. WILL (Ernest), *Colonisation, circulation, commerce*, in *II Congrès international d'Histoire économique, Aix-en-Provence, 1962*, I, Paris, 1965, pp. 42-58.

3. Origine e storia degli Etruschi

87. ALTHEIM (Franz), *Der Ursprung der Etrusker*, Baden-Baden, Verlag Kunst und Wissenschaft, 1950.

88. BÉRARD (Jean), *La Question des origines étrusques*, in "Revue des Études anciennes", LI, Bordeaux, 1949, pp. 201-245.

89. BERGGREN (Erik), *A New Approach to the Closing Centuries of Etruscan History: a Team-Work Project*, in "Acta philologica Fennica (Arctos)", 5, Helsinki, 1967, pp. 29-43.

90. BONFANTE WARREN (Larissa), *Roman Triumphs and Etruscan Kings*, in "Journal of Roman Studies", LX, London, 1970, pp. 49-66.

91. COLOZIER (E.), *Les Étrusques et Carthage*, in "Mélanges d'archéologie et d'histoire, École française de Rome", LXV, Paris, 1953, pp. 63 sgg.

92. DEVOTO (Giacomo), *Agli inizi della storia etrusca*, in "Studi Etruschi", XIX, Firenze, 1947, pp. 285-300.

93. DEVOTO (Giacomo), *Gli Etruschi nel quadro dei popoli italici antichi*, in "Historia", VI, Wiesbaden, 1957, pp. 23 sgg.

94. GEORGIEV (Vladimir I.), *L'origine degli Etruschi come problema della storia delle tribù egee*, in "Studi Etruschi", XX, Firenze, 1948-1949, pp. 101-108.

95. GEORGIEV (Vladimir I.), *O ponshoz denii Etruskov*, in *Vestnik Drevnei Istorii*, Moskwa, 1952, pp. 133-141.

96. HAWKES (Charles Francis Christopher), *The problem of the Origins of the Archaic Cultures in Etruria and its Main Difficulties*, in "Studi Etruschi", XXVII, Firenze, 1959, pp. 363-382.

97. HENCKEN (H.), *Archaeological Evidence for the Origin of the Etruscans*, in *Ciba Foundation Symposium on Medical Biology and Etruscans Origins*, London, 1959, pp. 29-47.

98. HEURGON (Jacques), *Influences grecques sur la religion étrusque: l'inscription de Laris Pulenas*, in "Revue des études latines", XXXV, Paris, 1957, pp. 106 sgg.

99. HEURGON (Jacques), *The Date of Vegoia's Prophecy*, in "The Journal of Roman Studies", 49, London, 1959, pp. 41-45.

100. HILL-RICHARDSON (Emeline), *The Recurrent Geometric in the Sculpture of Central Italy and its Bearing on the Problem of the Origin of the Etruscans*, in *Memoirs of the American Academy in Rome*, XXVII, Roma, 1962, pp. 159-198; tavv. I-XXIX.

101. HOPKINS (Clark), *Oriental Evidence for Early Etruscan Chronology*, in "Berytus", XI, Copenhagen, 1955, pp. 75 sgg.

102. LAMBRECHTS (Roger), *Essai sur les magistratures des républiques étrusques*, in "Études de l'Institut historique belge de Rome", VII, Wetteren, 1959.

103. MAZZARINO (Santo), *Sociologia del mondo etrusco e problemi della tarda etruscità*, in "Historia", VI, Wiesbaden, 1957, pp. 98-122.

104. PALLOTTINO (Massimo), *L'origine degli Etruschi*, Roma, Studium Urbis, 1947.

105. PALLOTTINO (Massimo), *Nuovi studi sul problema delle origini etrusche (Bilancio critico)*, in "Studi Etruschi", XXIX, Firenze, 1961, pp. 3-30.

106. SAEFLUND (Gösta), *Über den Ursprung der Etrusker*, in "Historia", VI, Wiesbaden, 1957, pp. 10 sgg.

107. SCHACHERMAYER (Fritz S.), *Etruskische Frühgeschichte*, Berlin-Leipzig, W. de Gruyter & Co., 1929.

108. SCHUCHHARDT (Carl), *Die Etrusker als altitalisches Volk*, in "Prähistorische Zeitschrift", XVI, Berlin, 1925, pp. 109 sgg.

109. WARD-PERKINS (John Bryan), *The Problem of Etruscan Origins. Some Thoughts on Historical Method*, in "Harward Studies in Classical Philology", LXIV, London, 1959, pp. 1-26.

4. L'Italia sotto la dominazione romana

110. *Atti dell'incontro di studi su Roma e l'Italia fra i Gracchi e Silla* (Pontignano, 18-21 settembre 1969), in "Dialoghi di Archeologia", IV, 2, 1970, V, 3, 1971, Milano, Il Saggiatore, 1972.
Contributi di vari autori: BADIAN (Ernest), BIANCHI BANDINELLI (Ranuccio), CASSOLA (Filippo), COARELLI (Filippo), FREDERIKSEN (Martin W.), HOFMANN (Walter), JOHANNOWSKY (Werner), KRAUS (Theodor), LA PENNA (Antonio), LA REGINA (Adriano), SYME (Ronald), TORELLI (Mario).

111. BRUNT (P. A.), *Italian Aims at the Time of the social War*, in "The Journal of Roman Studies", LV, London, 1965, pp. 90 sgg.

112. CASSOLA (Filippo), *I gruppi politici romani nel III secolo a.C.*, Trieste, Università degli Studi, 1962.

113. GABBA (Emilio), *Le origini della Guerra Sociale*, in "Athenæum", XXXII, Pavia, 1954, pp. 71 sgg.

114. GIULIANO (Antonio), *Cultura e correnti artistiche nella penisola italiana nell'età repubblicana*, in *Arte e Civiltà Romana dell'Italia Settentrionale*, Catalogo, II, Bologna, 1965, pp. 73 sgg.

115. HARRIS (W. V.), *Rome in Etruria and Umbria*, Oxford. Clarendon Press, 1971.

116. HATZFELD (Jean), *Les Trafiquants italiens dans l'Orient hellénistique*, "Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome", CXV, Paris, E. de Boccard, 1919.

117. HEURGON (Jacques), *Inscriptions étrusques de Tunisie*, in "Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, comptes rendus", 1969, 4, Paris, 1969, pp. 526-551.

118. JOPPOLO (G.), *Due monumenti repubblicani (Area di S. Ombono, Platea dei Templi Gemelli)*, in "Bollettino della commissione comunale (1963-1964)", LXXIX, Roma, 1966, pp. 68-79.

119. PIGANIOL (André), *La Conquête romaine*, "Peuples et Civilisation", III, Paris, Presses Universitaires de France, 5 ed., 1967.

120. SALMON (Edward Togo), *Roman Colonization under the Republic*, London, Thames and Hudson, 1969.

121. SARTORI (Franco), *Problemi di storia costituzionale italiana* "Univ. degli studi di Padova. Pubblicazioni dell'Istituto di storia antica", I, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1953.

122. SORDI (Marta), *Roma e i Sanniti nel IV secolo a.C.*, Bologna, Cappelli, 1969.

123. TORELLI (Mario), *Il donario di M. Fulvio Flacco nell'area di S. Omobono*, in "Studi di topografia romana", V, Roma, 1968, pp. 71-75.

124. TORELLI (Mario), *Senatori etruschi della tarda republica e dell'impero*, in "Dialoghi di archeologia", III, 3, Milano, Il Saggiatore, 1969, pp. 285-363.

125. TOYNBEE (Arnold J.), *Hannibal's Legacy*, Oxford, Oxford University Press, 1965, 2. vol.

B - LE REGIONI E I POPOLI

1. La Sicilia

126. ADRIANI (Achille) e Altri, *Himera, I. Campagne di scavo 1963-1965*, Istituto di archeologia, Università di Palermo, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1970.

127. DI STEFANO (Carmela Angela), *Nuove ipotesi sui bronzetti di Castronovo*, in "Archeologia Classica", XVIII, Roma, 1966, pp. 175 sgg.

128. HENCKEN (Hugh), *Syracuse, Etruria and the North*, in "American Journal of Archaeology", LXII, Princeton, N. J., 1958, pp. 259-272.

129. LA ROSA (Vincenzo), *Bronzetti indigeni della Sicilia*, in "Cronache di Archeologia e di Storia dell'Arte", VII, Catania, 1968, pp. 7 sgg.

130. PACE (Biagio), *Arte e Civiltà della Sicilia antica*, I-IV, Milano - Genova - Roma - Napoli - Città di Castello, Tipografia Lapi, Soc. Dante Alighieri, 1935-1949.

131. RIZZA (Giovanni), *Motivi unitari nell'arte sicula*, in "Cronache di Archeologia e di Storia dell'arte", IV, Catania, 1965, pp. 7 sgg.

132. VALLET (Georges), *Rhégion et Zancle. Histoire, commerce et civilisation des cités chalcidiennes du détroit de Messine*, "Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome", CLXXXIX, Paris, E. de Boccard, 1958.

133. VALLET (Georges) e VILLARD François), *Megara Hyblaea*, II, in *Mélanges d'archéologie et d'histoire*. "École française de Rome, Suppléments I", *1-2*, Paris, 1964, 2 voll. testo e tavole.

2. La Campania e l'Italia del sud

134. ADAMESTEANU (Dinu), *Popoli anellenici in Basilicata*, Napoli, Soprintendenza alle Antichità della Basilicata - Potenza, 1971.

135. ADAMESTEANU (Dinu) e LEJEUNE (Michel), *Il Santuario Lucano di Macchia di Rossano di Vaglio (Santuario della Mefite)*, in "Accademia dei Lincei, Memorie", serie VIII, XVI, 2, Roma, 1971.

136. BELOCH (Karl Julius), *Campanien. Topographie, Geschichte und Leben der Ungebung Naples im Altertum*, Berlin, Calvary & Co., 1879, 2 ed. completata, Breslau, 1890.

137. BUCHNER (Giorgio), *Relazioni tra la necropoli greca di Pitecusa (Ischia) e la civiltà italica ed etrusca*, in "Atti del VI Congresso internazionale di scienze preistoriche e protostoriche, Roma, 1962", III, Firenze, Sansoni, 1966, pp. 7 sgg.

138. FORTI (Lidia), *Un gruppo di stele nel Museo Campano*, in "Memorie dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli", VI, Napoli, 1942, pp. 43 sgg.

139. FORTI (Lidia), *Stele campane*, in "Memorie dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli", VI, Napoli, 1942, pp. 299 sgg.

140. GIGLIOLI (Giulio Quirino), *Arte lucana?*, in "Studi Etruschi", XXIII, Firenze, 1954, pp. 405-409.

141. HEURGON (Jacques), *Recherches sur l'histoire, la religion et la civilisation de Capoue préromaine. Des origines à le deuxième guerre punique*, "Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome", CLIV, Paris, E. de Boccard, 1942.

142. JOHANNOWSKY (Werner), *Relazione preliminare sugli scavi di Teano*, in "Bollettino d'Arte", XLVIII, 2, Roma, 1963, pp. 131-159.

143. KILIAN (Klaus), *Früheisenzeitliche Funde aus der Südnekropole von Sala Consilina*, "Archäologische Forschungen in Lukanien herausgegeben von Bernhard Neutsch", III, Heidelberg, F. Kerle, 1970.

144. LA GENIÈRE (Juliette de), *Recherches sur l'Âge du Fer en Italie méridionale. Sala Consilina*, "Bibliothèque de l'Institut français de Naples", II serie, I, Napoli, L'Arte tipografica, 1968, 2 voll.

145. MAIURI (Amedeo). *Una metopa del tempio del Foro Triangolare a Pompei*, in "La Parola del Passato", 10, Napoli, 1955, pp. 50 sgg.

146. MINGAZZINI (Paolino), *Il santuario della dea Marica alle foci del Garigliano*, in "Monumenti antichi dei Lincei", XXXVII, Roma, 1938, c. 693 sgg.

147. NEUTSCH (Bernhard), *Tonball mit Totenkultszenen aus der italischen Nekropole von Sala Consilina*, in "Apollo", I, Salerno, 1961, pp. 53 sgg.

148. ONORATO (G. Oscar), *La ricerca archeologica in Irpinia*, Avellino, Amministrazione Provinciale, 1960.

149. SESTIERI (Pellegrino Claudio), *Salerno. Scoperte archeologiche in località Fratte*, in "Notizie degli scavi", LXXVII, Roma, 1952, pp. 86 sgg.

150. ZANCANI - MONTUORO (Paola), *Coppie dell'età del ferro in Calabria*, in "Klearchos", VI-VIII, 29-32, Napoli, 1966, pp. 197 sgg.

151. ZANCANI - MONTUORO (Paola), *Genie vestita in bronzo*, in "Rendiconti Accademia dei Lincei", XXIII, Roma, 1968, pp. 249-254.

3. Le Puglie

152. BIANCOFIORE (Franco), *La necropoli eneolitica di Laterza: origini e sviluppi dei gruppi "protoappenninici" in Apulia*, in "Origini", I, Roma, 1967, pp. 195-299.

153. FERRI (Silvio), *Stele Daunie*, I-IV, in "Bollettino d'Arte", XLVII-LI, 1-4, Roma, 1962-1966.

154. MAYER (Maximilian), *Die Keramik des vorgeschichtlichen Apuliens*, in "Römische Mitteilungen", XXIII, Roma, 1908, figg. VIII-IX.

155. PERONI (Renato), *Archeologia della Puglia Preistorica*, Roma, De Luca, 1967.

156. SCARFÌ (Bianca Maria), *Gioia del Colle. Scavi nella zona di Monte Sannace*, in "Monumenti antichi dei Lincei", XLV, Roma, 1960, c. 145 sgg.

157. SCARFÌ (Bianca Maria), *Gioia del Colle (Bari). L'abitato peucetico di Monte Sannace*, in "Notizie degli scavi", Roma, 1962, pp. 1 sgg.

4. Il Piceno e il Sannio

158. BOËTHIUS (Axel), *Il guerriero di Capestrano: due ipotesi*, in "La Critica d'Arte", IV, Firenze, 1939, pp. 49 sgg.

159. BOËTHIUS (Axel), *Livy VIII, 10, 2 and the Warrior Image from Capestrano*, in "Eranos", LIV, Uppsala, 1956, pp. 202 sgg.

160. BRIZIO (Edoardo), *La necropoli di Novilara presso Pesaro*, in "Monumenti antichi dei Lincei", V, Roma, 1895, pp. 85 sgg.

161. CIANFARANI (Valerio), *Lineamenti per una storia dell'arte antica nella regione abruzzese*, in "Abruzzo", III, 3, Roma, 1965, pp. 279 sgg.

162. CIANFARANI (Valerio), *Stele d'arte medio-adriatica da Guardiagrele*, in "Bollettino d'arte del Ministero", LI, Roma, 1966, pp. 1 sgg.

163. CIANFARANI (Valerio), *Osservazioni sul restauro del Guerriero di Capestrano*, in "Rivista dell'Istituto nazionale di archeologia e storia dell'arte", XV, Roma, 1968, pp. 5 sgg.

164. CIANFARANI (Valerio), *Culture Adriatiche d'Italia. Antichità tra Piceno e Sannio prima dei Romani*, Roma, De Luca, 1970.

165. DUMITRESCU (Vladimir). *L'età del Ferro nel Piceno fino alla invasione dei Galli Senoni*, Bucarest, Universul, 1929.

166. JUCKER (Hans), *Die Bronzehydria in Pesaro*, in "Antike Kunst", VII, Basel, 1964, pp. 3 sgg.

167. MARCONI (Pirro), *La cultura orientalizzante nel Piceno*, in "Monumenti antichi dei Lincei", XXXV, Roma, 1935, c. 274 sgg.

168. MARIANI (Lucio), *Aufidena*, in "Monumenti antichi dei Lincei", X, Roma, 1901, c. 225 sgg.

169. MORETTI (Giuseppe). *Il guerriero Italico di Capestrano*, "R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte: Opere d'arte", VI, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1936.

170. MORETTI (Giuseppe), *Il guerriero italico e la necropoli di Capestrano*, in "Bollettino di Paletnologia Italiana", nuova serie I, Roma, 1936-1937, pp. 94 sgg.

171. NAPOLI (Mario), *Testa di divinità sannitica da Triflisco*, in "La Parola del Passato", 11, Napoli, 1956, pp. 386 sgg.

172. PALLOTTINO (Massimo), *L'arte dell'antico Piceno*, in *I Piceni e la civiltà etrusco-italica. Atti del II Convegno di Studi Etruschi*, in "Studi Etruschi", XXVI, Firenze, 1958, pp. 71-72.

173. *I Piceni e la civiltà etrusco-italica. Atti del II Convegno di Studi Etruschi*, in "Studi Etruschi" (Supplemento), XXVI, Firenze, 1959.

174. SALIS (Arnold von), *Neue Darstellungen griechischer Sagen II, Picenum*, in *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie, Philosophisch-historische Klasse*, Heidelberg, 1936-1937, pp. 1 sgg.

175. VETTER (E.), *Handbuch der italischen Dialekte*, I, Heidelberg, 1953.

5. Il Lazio e l'Etruria del sud

176. AMPOLO (Carmine), *Su alcuni mutamenti sociali nel Lazio tra l'VIII e il V secolo*, in "Dialoghi di Archeologia", IV-V, 1, Milano, 1971, pp. 37 sgg. *L'articolo è seguito da una discussione, pp. 69-96 del medesimo fascicolo.*

177. COLONNA (Giovanni), *Un nuovo santuario dell'agro ceretano*, in "Studi Etruschi", XXXI, Firenze, 1963, pp. 135-147.

178. COLONNA (Giovanni), *L'Etruria Meridionale interna dal Villanoviano alle tombe rupestri*, in "Studi Etruschi", XXXV, Firenze, 1967, pp. 3-30; tavv. I-X.

179. COLONNA (Giovanni) e altri, *Nuovi tesori dell'antica Tuscia*, Catalogo della mostra, Viterbo, 1970, Viterbo, Associazione Tuscia, 1970.

180. COLONNA DI PAOLO (Elena) e COLONNA (Giovanni), *Castel d'Asso*, "Necropoli rupestri d'Etruria", Roma, Consiglio Nazionale delle Ricerche, 1970.

181. CRISTOFANI (Mauro) e ZEVI (Fausto), *La tomba Campana di Veio. Il corredo*, in "Archeologia classica", XVII, 1, Roma, 1965, pp. 1-35.

182. CURTIS (Charles Densmore), *The Bernardini Tomb*, in "Memoirs of the American Academy in Rome", III, Bergamo, 1919, pp. 1 sgg.

183. CURTIS (Charles Densmore), *The Barberini Tomb*, in "Memoirs of the American Academy in Rome", V, Bergamo, 1925, pp. 9 sgg.

184. DEL CHIARO (Mario A.), *An Archaeological-Topographical Study of the Tolfa-Allumiere District. Preliminary Report*, in "American Journal of Archaeology", LXVI, 1962, pp. 49-55. *Redazione in lingua italiana del medesimo articolo "Rendiconti Accademia Lincei"*, XVI, *1961*, pp. 108-116.

185. GIEROW (Par Goran), *The Iron Age Culture of Latium*, "Acta instituti Romani regni Sueciae, series prima in 4" XXIV, 1-2, Lund, C.W.K. Gleerup, 1964, 1966.

186. GJERSTAD (Einar), *Early Rome*, "Acta instituti Romani regni Sueciae, series prima in 4°", XVII, 1-4, Lund, C.W.K. Gleerup, 1953, 1956, 1960, 1966.

187. HENCKEN (Hugh), *Tarquinia, Villanovans and Early Etruscans*, I, 1-2, Cambridge, Mass., The Peabody Museum, 1968.

188. MATTEUCIG (Giacinto), *Poggio Buco, The Necropolis of Statonia*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, et London, Cambridge University Press, 1951.

189. MAXWELL-HYSLOP (K. R.), *Urartian Bronzes in Etruscan Tombs*, in "Iraq", XVIII, London, 1956, pp. 150 sgg.

190. MESSERSCHMIDT (Franz) e GERKAN (Armin von), *Die Nekropolen von Vulci*, in "Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts", 12. Ergänzungsheft (fascicolo complementare) Berlin, W. de Gruyter & Co., 1930.

191. MÜLLER-KARPE (Hermann), *Zur Stadtwerdung Roms*, in "Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung, Ergänzungshefts" (fascicolo complementare), 8 Heidelberg, F. H. Kerle, 1962.

192. ÖSTENBERG (Carl Erik), WIESELGREN (Torgun) e altri, *Luni sul Mignone e problemi della preistoria di Italia*, "Acta instituti Romani regni Sueciae, series prima in 4", XXV-XXVII, Lund, C.W.K. Gleerup, 1967.

193. PALLOTTINO (Massimo), *Tarquinia*, in "Monumenti Antichi dei Lincei", XXXVI, Roma, 1973, c. 6-594.

194. PALLOTTINO (Massimo), COLONNA (Giovanni) e altri, *Pyrgi, Scavi nel santuario etrusco (1956-1967)*, in "Atti dell'Accademia dei Lincei", Notizie degli scavi I, II supplemento al vol. XXIV (1970), Roma, 1973.

195. PARETI (Luigi), *La tomba Regolini-Galassi del Museo Gregoriano Etrusco e la civiltà dell'Italia centrale*, Città del Vaticano, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1947.

196. PERONI (Renato), *Per una nuova cronologia del sepolcreto arcaico del Foro. Sequenza culturale e significato storico*, in *Civiltà del Ferro*, Bologna, 1960, pp. 460 sgg.

197. PUGLIESE CARRATELLI (Giovanni), *Achei nell'Etruria e nel Lazio*, in "La Parola del Passato", 17, Napoli, 1962, pp. 5-25.

198. ROSI (Gino), *Sepulchral Architecture as Illustrated by the Rock Façades of Central Etruria*; I and II, in "The Journal of Roman Studies", XV e XVII, London, 1925 e 1927, pp. 1-59; 60-96.

199. VAGNETTI (Lucia), *Il deposito votivo di Campetti a Veio*, "Studi e Materiali di Etruscologia e Antichità Italiche", IX, Firenze, Sansoni, 1971.

200. VIGHI (Roberto), RICCI (Goffredo), e MORETTI (Mario), *Caere*, in "Monumenti Antichi dei Lincei", XLII, Roma, 1955, c. 1-1136.

201. WARD-PERKINS (John Bryan), *Veii, the Historical Topography of the Ancient City*, "Papers of the British School at Rome", XXIX (nuova serie XVI) 1961.

202. WETTER (Erik), *Ricerche topografiche nei territori circostanti Acqua Rossa*, in "Opuscola Romana instituti Romani regni Sueciae", VII, Lund, 1969, pp. 109-137.

6. L'Etruria centrale (Volsinii - Chiusi - Murlo - Cortona - Perugia - Arezzo - Fiesole - Vetulonia - Populonia - Volterra - Luni)

203. BANTI (Luisa), *Luni*, Firenze, Rinascimento del Libro, 1937.

204. BIANCHI BANDINELLI (Ranuccio), *Clusium*, in "Monumenti Antichi dei Lincei", XXX, Roma, 1925, cc. 209-578.

205. BIANCHI BANDINELLI (Ranuccio), *Sovana. Topografia e Arte. Contributo alla conoscenza dell'architettura etrusca*, Firenze, Rinascimento del Libro, 1929.

206. BIZZARRI (Mario), *La necropoli di Crocefisso del Tufo in Orvieto*, I, II, in "Studi Etruschi", XXX e XXXIV, Firenze, 1962 e 1966, pp. 1-154; 3-109; tavv. I-XVI; I-XX.

207. BLOCH (Raymond), *Volsinies étrusque et romaine*, in "Mélanges d'archéologie et d'histoire, École française de Rome", LIX e LXII, Paris, 1947, 1950, pp. 9 sgg.; 90 sgg.; 119 sgg.

208. BLOCH (Raymond), *Gli scavi della Scuola Francese a Bolsena 1946-1962*, in "Studi Etruschi"; XXXI, Firenze, 1963, pp. 399-424.

209. CAMPOREALE (Giovannangelo), *I commerci di Vetulonia in età orientalizzante*, "Studi e Materiali dell'Istituto di etruscologia dell'Università di Roma", VII, Firenze, Sansoni, 1969.

210. CAPUTO (Giacomo), *Nuova tomba etrusca a Quinto Fiorentino*, in *Studi Etruschi*, XXVII, Firenze, 1959, pp. 269 sgg.

211. FIUMI (Enrico), *La facies arcaica del territorio Volterrano*, in "Studi Etruschi", XXIX, Firenze, 1961, p. 253.

212. GERKAN (Armin von) e MESSERSCHMIDT (Franz), *Das Grab der Volumnier bei Perugia*, in "Römische Mitteilungen", LVII, München, 1942, pp. 122 sgg.

213. LEVI (Doro), *I canopi di Chiusi*, in "La Critica d'Arte", I, Firenze, 1935-1936, pp. 18 sgg; 82 sgg.

214. MAGI (Filippo), *Stele e cippi fiesolani*, in "Studi Etruschi", VI, Firenze, 1932, pp. 11 sgg.

215. MINTO (Antonio), *Marsiliana d'Albegna*, Firenze, Fratelli Alinari, 1921.

216. MINTO (Antonio), *Populonia*, Firenze, Rinascimento del Libro, 1922-1943, 2 voll.

217. MINTO (Antonio), *Saturnia etrusca e romana*, in "Monumenti Antichi dei Lincei", XXX, Roma, 1925, c. 586 sgg.

218. NEPPI MODONA (Aldo), *Cortona Etrusca e Romana*, Firenze, Bemporad, 1925.

219. NICOSIA (Francesco), *Il cinerario di Montescudaio*, in "Studi Etruschi", XXXVII, Firenze, 1969, pp. 369-401; tavv. XC-XCVIII.

220. PHILLIPS (Kyle M. Jr.), *Bryn Mawr College Excavations in Tuscany (Poggio Civitate, Murlo)*, in "American Journal of Archaeology", Baltimore, 71, 1967, pp. 133-139; 72, 1968, pp. 121-124; 73, 1969, pp. 333-339; 74, 1970, pp. 241-244; 75, 1971, pp. 257, 261; 76, 1972, pp. 249-255.

221. PHILLIPS (Kyle M. Jr.) e altri, *Poggio Civitate*. Catalogo della Mostra, Firenze, 1970, Firenze, Leo S. Olschki 1970.
Edizione inglese: Poggio Civitate, The Archaic Etruscan Sanctuary, stesso editore.

222. *Soprintendenza alle Antichità d'Etruria: Nuove letture di monumenti etruschi dopo il restauro*, Catalogo della Mostra, Firenze, 1971, Firenze, Leo S. Olschki, 1971.

7. Bologna e l'Etruria del nord (Marzabotto - Felsina - Spina)

223. DUCATI (Pericle), *Le pietre funerarie felsinee*, in "Monumenti Antichi dei Lincei", XX, Roma, 1910, cc. 357-728.

224. GRENIER (Albert), *Bologne villanovienne et etrusque (VIII[e]-IV[e] siècle avant notre ère)*, "Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome", CVI, Paris, Fontemoing, 1913.

225. MANSUELLI (Guido Achille), *Una stele felsinea di tradizione villanoviana*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte", V-VI, Roma, 1967, pp. 1 sgg.

226. MANSUELLI (Guido Achille) e SCARANI (R.), *L'Emilia prima dei Romani*, Milano, Il Saggiatore, 1961.

227. MANSUELLI (Guido Achille) e altri, *Mostra dell'Etruria Padana e della Città di Spina*, Catalogo della mostra, Bologna, 1960, Bologna, Alfa, 1960.

228. MANSUELLI (Guido Achille) e altri, *Problemi e testimonianze della città etrusca di Marzabotto*, in "Studi Etruschi", XXXVII, Firenze, **1969, pp.** 229-272, tavv. XLIX-LVIII.

229. POLACCO (Luigi), *Rapporti artistici di tre sculture villanoviane di Bologna*, in "Studi Etruschi", XXI, Firenze, 1951, pp. 59 sgg.

8. I Veneti

230. FOGOLARI (Giulia), *Unità e varietà nella protostoria veneta secondo le ultime scoperte*, in "Studi Etruschi", XXXI, Firenze, 1963, pp. 319-329.

231. FREY (Otto Herman), *Die Entstehung der Situlenkunst. Studien zur figürlich verzierten Toreutik von Este*, Berlin, W. de Gruyter, 1969.

232. LEJUNE (Michel), *Stèles votives d'Este*, in "Studi Etruschi", XXI, Firenze, 1951, pp. 215 sgg.

233. LEJEUNE (Michel), *Notes de linguistique italique*, in "Revue des Études latines", XXXI, Paris, 1953, pp. 117-174.

234. LUCKE (Wolfgang) e FREY (Otto Herman), *Die Situla in Providence (Rhode Island). Ein Beitrag zur Situlenkunst*, Berlin, W. de Gruyter, 1962.

235. *Mostra dell'arte delle situle dal Po al Danubio*, Catalogo della mostra, Padova, 1961, Firenze, Sansoni, 1961.

236. PELLEGRINI (Giambattista) e PROSDOCIMI (A. L.), *La lingua venetica*, Firenze, Circolo linguistico Fiorentino, 1965, 2 voll.

9. I Liguri e i Celti

237. ALBIZZATI (Carlo), *Lavori di toreutica celtica dalla regione dei Cenomani cisalpini*, in "Historia", VII, Milano, 1933, pp. 570 sgg.

238. AMBROSI (Augusto C.), *Corpus delle statue-stele Lunigianesi*, Istituto internazionali di Studi Liguri, Bordighera, 1972.

239. BRIZIO (Edoardo), *Il sepolcreto gallico di Montefortino presso Arcevia*, in "Monumenti Antichi dei Lincei", IX, Roma, 1899, c. 617-792.

240. JACOBSTHAL (Paul), *Early Celtic Art*, Oxford, Clarendon Press, ried., 1969, 2 voll.

241. LAMBOGLIA (Nino), *La necropoli di Chiavari e il problema dei Liguri*, in *Atti del VI Congresso internazionale di scienze preistoriche e protostoriche, Roma, 1962*, III, Roma, 1966, pp. 16 sgg.

242. MANSUELLI (Guido Achille), *Etruschi e Celti nella valle del Po. Proposte e revisioni*, in *Hommage à M. Renard*, II, "Latomus", 102, Bruxelles, 1969, pp. 485 sgg.

243. SERENI (Emilio), *Comunità rurali nell'Italia antica*, Roma, Editori riuniti, 1955.

10. La Sardegna e la Corsica

a) Sardegna

244. CONTU (Ercole), *I più antichi nuraghi e l'esplorazione del nuraghe Peppe Gallu*, in "Rivista di scienze preistoriche", XIV, Firenze, 1959, pp. 59 sgg.

245. GUIDO (Margaret), *Sardinia*, "Ancient Peoples and Places", London, Thames and Hudson, 1964.

246. LILLIU (Giovanni), *Religione della Sardegna prenuragica*, in "Bollettino di Paletnologia italiana", nuova serie XI, 66, Roma, 1957.

247. LILLIU (Giovanni), *La civiltà dei Sardi*, Torino, ERI (ediz. R.A.I. radiotelevisione ital.), 1963.

248. LILLIU (Giovanni), *Sculture della Sardegna nuragica*, Cagliari, Edizioni della Zattera, 2ª ed., 1966.

249. PALLOTTINO (Massimo), *La Sardegna nuragica*, Roma, Edizioni del Gremio, 1950.

250. ZERVOS (Christian), *La Civilisation de la Sardaigne, du début de l'énéolithique à la fin de la période nouragique*, Paris, Éditions "Cahiers d'art", 1954.

b) Corsica

251. ARRIGHI (Paul) [sotto la direzione di], *Histoire de la Corse*, Toulouse, E. Privat, 1971.
Vanno segnalati i seguenti capitoli di questo volume: ROGER GROSJEAN, La Protohistoire, *pp. 35-66.* Laurence e Jean JEHASSE, La Corse antique, *pp. 67-95.* Laurence e Jean JEHASSE, La Corse romaine, *pp. 97-128.*

252. COLONNA DE CESARI (Comte), ROCCA e VILLAT (L.), *Histoire de Corse*, Paris, Boivin, 1916.

253. GROSJEAN (Roger), *Filitosa et son contexte archéologique*, in "Monuments et Mémoires", « Fondation E. Piot », LII, 1, Paris, 1961, pp. 1-102.

254. GROSJEAN (Roger), *Découverte d'un alignement de statues-menhirs à Cauria (Sartène)*, in "Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres", Paris, 3, 1964, pp. 327 sgg.

255. JEHASSE (Jean), *Aléria grecque et romaine*, Lyon, Audin, 1963; 2ª ed., 1965.

256. JEHASSE (Jean e Laurence), *La nécropole préromaine d'Aléria (1960-1968)*, *XXV[e] supplément à Gallia*, Paris, C.N.R.S., 1973.

257. POLI (Xavier), *La Corse dans l'Antiquité et dans le haut Moyen Âge. Des origines à l'expulsion des Sarassins*, Paris, Fontemoing, 1907.

C - LE ARTI PLASTICHE

1. Il problema dell'arte italica e etrusca

258. ANTI (Carlo), *Il problema dell'arte italica*, in "Studi Etruschi", IV, Firenze, 1930, pp. 153 sgg.

259. BIANCHI BANDINELLI (Ranuccio), *Palinodia*, in "La Critica d'arte", VII, Firenze, 1942, pp. 18 sgg.
Ristampato in Storicità dell'Arte Classica, *2ª ed., Firenze, 1950, cap. VI.*

260. BLOCH (Raymond), *L'art étrusque et son arrière-plan historique*, in "Historia", VI, Baden-Baden, 1957, pp. 53 sgg.

261. BLOCH (Raymond), *Le XVIII[e] siècle et l'Etrurie*, in "Latomus", XVI, Bruxelles, 1957, pp. 128 sgg.

262. BREGLIA (Laura), *La posizione della Campania nell'arte italica*, in "La Critica d'Arte", VII, Firenze, 1942, pp. 29 sgg.

263. DOHRN (Tobias), *Grundzüge etruskischer Kunst*, "Deutsche Beiträge zur Altertumswissenschaft", VIII, Baden-Baden, Bruno Grimm, 1958.

264. KASCHNITZ-WEINBERG (Guido von), *Bemerkungen zur Struktur der altitalischen Plastik*, in "Studi Etruschi", VII, Firenze, 1933, pp. 135 sgg.
Ristampato in: G. KASCHNITZ-WEINBERG, Kleine Schriften zur Struktur, *Berlin, Gebr. Mann, 1965, pp. 38-83.*

265. KASCHNITZ-WEINBERG (Guido von), *Die mittelmeerischen Grundlagen der antiken Kunst*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1944.

266. MANSUELLI (Guido Achille), *Individuazione e rappresentazione storica nell'arte etrusca*, in "Studi Etruschi", XXXVI, Firenze, 1968, pp. 3-19.

267. PALLOTTINO (Massimo), *Sul problema delle correlazioni artistiche tra Grecia ed Etruria*, in "La Parola del Passato", XIII, Napoli, 1950, pp. 5 sgg.

268. RIIS (Paul Jorgen), *An Introduction to Etruscan Art*, Copenhagen, E. Munksgaard, 1953.

269. SCHEFOLD (Karl), *Zum Begriff "etruskischer Kunst"*, in *Miscellanea in onore di G. Libertini*, Firenze, 1958, pp. 129-136.

2. Architettura

270. ANDRÉN (Arvid), *Origine e formazione dell'architettura templare etrusco-italica*, in "Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia", XXXII, Città del Vaticano, 1959-1960, pp. 21-59.

271. ANDRÉN (Arvid), *Osservazioni sulle terrecotte architettoniche etrusco-italiche*, in "Opuscola romana", VIII, 1, "Acta instituti Romani regni Sueciae", *Lectiones Boethianae*, I, Lund, C.W.K. Gleerup, 1971.

272. BANTI (Luisa), *Il culto del cosidetto "Tempio dell'Apollo" a Veio e il problema delle triadi etrusco-italiche*, in "Studi Etruschi", XVII, Firenze, 1943, pp. 187 sgg.

273. BOËTHIUS (Axel) e WARD-PERKINS (John Bryan), *Etruscan and Roman Architecture*, "The Pelican History of Art", Harmondsworth, Penguin Books, 1970.

274. ESCHENBACH (Hans), *Die städtebauliche Entwicklung des antiken Pompeji*, in *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung, 17, Ergänzungsheft* (fascicolo complementare), Heidelberg, F. H. Kerle, 1970.

275. KOCH (Herbert), *Dachterrakotten aus Campanien*, Berlin, G. Reimer, 1912.

276. KRAUSS (Friedrich) e HERBIG (Reinhard), *Der korinthisch-dorische Tempel am Forum von Paestum*, Berlin, W. de Groyter, 1959.

277. LIBERTINI (Guido), *Decorazione fittile di un tempio sul colle di Telamonaccio*, in *Dissertazioni della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, serie II, XV, Roma, 1921, pp. 137 sgg.

278. MAETZKE (Guglielmo), *Terrecotte architettoniche scoperte ad Arezzo*, in "Bollettino d'Arte", XXXV, Roma, 1949, pp. 215 sgg.

279. MINTO (Antonio), *Pseudocupole e pseudovolte nell'architettura etrusca delle origini*, in "Palladio", III, Roma, 1939, pp. 1 sgg.

280. MINTO (Antonio), *Problemi sulla decorazione coroplastica nell'architettura del tempio etrusco*, in "Studi Etruschi", XXII, Firenze, 1953, pp. 9 sgg.

281. PATRONI (Giovanni), *Architettura preistorica generale ed italica: Architettura etrusca*, Bergamo, Istituto d'Arti Grafiche, 1941.

282. STACCIOLI (Romolo A.), *Modelli di edifici etrusco-italici. I. Modelli Votivi*, "Studi e Materiali dell'Istituto di Etruscologia dell'Università di Roma", VI, Firenze, Sansoni, 1968.

283. STUDNICZKA (Franz), *Das Wesen des Tuskanischen Tempelbaus*, in "Die antike", IV, Berlin-Leipzig, 1928, pp. 178 sgg.

284. VAN BUREN (E. Douglas), *Figurative Terracotta Revetments in Etruria and Latium*, London, J. Murray, 1921.

285. ZUFFA (Mario), *I frontoni e il fregio di Civita Alba*, in "Miscellanea Pariben-Calderini", III, Milano, 1956, pp. 287 sgg.

3. Ceramica e pittura

a) Ceramica

286. AMYX (Darrel A.), *The Mingor Painter and Others*, in "Studi Etruschi", xxxv, Firenze, 1967, pp. 87-111; tavv. xxxv-xl.

287. BEAZLEY (John Davidson), *Etruscan Vase Painting*, "Oxford Monographs on Classical Archaeology", Oxford, Clarendon Press, 1947.

288. BORDA (Maurizio), *Ceramiche àpule*, Bergamo, Istituto d'Arti Grafiche, 1966.

289. BRUNNSAKER (Sture), *The Pithecusan Shipwreck*, in "Opuscola Romana instituti Romani regni Sueciae", iv, Lund, C.W.K. Gleerup, 1962, pp. 165-242.

290. BUCHNER (Giorgio), *Figürlich bemalte spätgeometrische Vasen aus Pithekussai und Kyme*, in "Römische Mitteilungen", lx-lxi, Heidelberg, 1953-1954, pp. 37 sgg.

291. COLDSTREAM (John Nicolas), *A figured Geometric Oinochoe from Italy*, in "University of London, Institute of Classical Studies, Bulletin", 15, London, 1968, pp. 86 sgg.

292. COLONNA (Giovanni), *La ceramica etrusco-corinzia e la problematica storica dell'orientalizzante recente in Etruria*, in "Archeologia classica", xiii, Roma, 1961, pp. 9-24.

293. COLONNA (Giovanni), *Il ciclo etrusco-corinzio dei Rosoni. Contributo alla conoscenza della ceramica e del commercio vulcente*, in "Studi Etruschi", xxix, Firenze, 1961, pp. 47-88.

294. COLONNA (Giovanni), *Area sacra di S. Omobono: la ceramica etrusca dipinta*, in "Bollettino della Commissione Comunale", lxxvii (1959-1960), Roma, 1962, pp. 125-143.

295. DEL CHIARO (Mario A.), *The Genucilia Group*, Berkeley, University of California Press, 1957.

296. FERRI (Silvio), *La "prothesis" apula di Lavello*, in "Opuscola", Firenze, 1962, pp. 217 sgg.
Raccolta di articoli dell'autore.

297. GIULIANO (Antonio), *Un pittore a Vulci nella II metà del VII secolo a.C.*, in "Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts", lxxviii, Berlin, 1963, pp. 183 sgg.

298. JEHASSE (Laurence e Jean), *Aléria: Plat et skyphos à l'éléphant*, in "Corse historique", 12, Ajaccio, 1963, pp. 1-23.

299. JEHASSE (Laurence e Jean), *Un cratère étrusque d'Aléria: Peirithoous aux enfers*, in "Corse historique", 11, Ajaccio, 1963, pp. 1-19.

300. LA GENIÈRE (Juliette de), *La Céramique géométrique de Sala Consilina*, in "Mélanges d'archéologie et d'histoire, École française de Rome", lxxiii, Paris, 1961, pp. 7-67.

301. MONTAGNA-PASQUINUCCI (Marinella), *Le kelebai Volterrane*, Firenze, La Nuova Italia, 1968.

302. MOREL (Jean-Paul), *Études de céramique, campanienne. I, L'atelier des petites estampilles*, in "Mélanges d'archéologie et d'histoire", *École française de Rome*, lxxxi, Paris, 1969, pp. 107-111.

303. PARISE BADONI (Franca), *Capua preromana: Ceramica campana a figure nere*, i, "Studi e Materiali dell'Istituto di Etruscologia dell'Università di Roma", v, Firenze, Sansoni, 1968.

304. RIDGEWAY (David), *"Coppe cicladiche" da Veio (Quattro Fontanili)*, in "Studi Etruschi", xxxv, Firenze, 1967, pp. 311-321; tavv. lvii-lviii.

305. SCHAUENBURG (Konrad), *Die Totengötter in der unteritalischen Vasenmalerei*, in "Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts", lxxiii, Berlin, 1958, pp. 48-78.

306. SCHWEITZER (Bernhard), *Zum Krater des Aristonothos*, in "Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung", "Römische Mitteilungen", lxii, Heidelberg, 1955, pp. 78-106.

307. TORELLI (Mario), *Un uovo di struzzo dipinto conservato nel Museo di Tarquinia*, in "Studi Etruschi", xxxiii, Firenze, 1965, pp. 329-365.

308. TRENDALL (Arthur Dale), *Vasi antichi dipinti del Vaticano*, i, Città del Vaticano, Tipografia Giov. Bardi e Istituto poligrafico dello Stato, 1953.

309. TRENDALL (Arthur Dale), *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, "Oxford Monographs on classical Archaeology", Oxford, Clarendon Press, 1967, 2 voll.

b) Pittura

310. BANTI (Luisa), *Problemi della pittura arcaica etrusca. La Tomba dei Tori a Tarquinia*, in "Studi Etruschi", xxiv, Firenze, 1956, pp. 143 sgg.

311. BARTOCCINI (Renato), LERICI (Maurilio) e MORETTI (Mario), *La Tomba delle Olimpiadi*, Milano, Lerici, 1959.

312. BECATTI (Giovanni) e MAGI (Filippo), *Le Pitture delle Tombe degli Auguri e del Pulcinella*, "Monumenti della Pittura antica scoperti in Italia. Tarquinii", 3-4, Roma, Libreria dello Stato, 1956.

313. BIANCHI BANDINELLI (Ranuccio), *Le pitture delle tombe arcaiche a Chiusi*, "Monumenti della Pittura antica scoperti in Italia. Clusium", Roma, Libreria dello Stato, 1949.

314. CAGIANO DE AZEVEDO (Michelangelo), *Alcuni punti oscuri della nostra critica circa la pittura etrusca del VI e V secolo*, in "Archeologia classica", ii, Roma, 1950, pp. 59 sgg.

315. CAGIANO DE AZEVEDO (Michelangelo), *Il distacco delle pitture della "Tomba delle Bighe"*, in "Bollettino dell'Istituto centrale del Restauro", i, Roma, 1950, pp. 11 sgg.

316. CAGIANO DE AZEVEDO (Michelangelo), *Saggio su alcuni pittori etruschi*, in "Studi Etruschi", xxvii, Firenze, 1959, pp. 79-106.

317. CAMPOREALE (Giovannangelo), *Pittori arcaici a Tarquinia*, in "Römische Mitteilungen", 75, Heidelberg, 1968, pp. 34 sgg.

318. CRISTOFANI (Mauro), *La Tomba del "Tifone". Cultura e società di Tarquinia in età tardo-etrusca*, in "Memorie dell'Accademia dei Lincei", serie viii, xiv, 4, Roma, 1969, pp. 213 sgg.

319. CRISTOFANI (Mauro), *La Tomba del Tifone*, "Monumenti della pittura antica scoperti in Italia. Tarquinii", 5, Roma, Libreria dello Stato, 1971.

320. DUCATI (Pericle), *Le pitture della Tomba delle Leonesse e dei Vasi dipinti*, "Monumenti della Pittura Antica scoperti in Italia. Tarquinii", 1, Roma, Libreria dello Stato, 1937.

321. DUELL (Prentice), *The Tomba del Triclinio at Tarquinia*, in "Memoirs of the American Academy in Rome", vii, Bergamo, 1927, pp. 47 sgg.

322. MANSUELLI (Guido Achille), *Le sens architectural dans la peinture des tombes tarquiniennes*, in "Revue archéologique", nuova serie, i, Paris, 1957, pp. 41 sgg.

323. MELLINK (Machteld J.), *Excavations at Karatas-Semayük and Elmali; Lycia: The Painted Tomb Near Elmali (Kizibel)*, in "American Journal of Archaeology", 74, 3, Princeton, N.J., 1970, pp. 256-259.

324. MESSERSCHMIDT (Franz), *Beiträge zur Chronologie der etruskischen Wandmalerei*, i, *Die archaische Zeit*, Dissertation Halle, 1928.

325. MESSERSCHMIDT (Franz), *Probleme der etruskischen Malerei des Hellenismus*, in "Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts", xlv, Berlin, 1930, pp. 62-90.

326. MESSERSCHMIDT (Franz), *La Tomba Querciola*, in *Scritti in onore di B. Nogara*, Città del Vaticano, 1937, pp. 289 sgg.

327. MORETTI (Mario), *La Tomba della Nave*, Milano, Lerici, 1960.

328. MORETTI (Mario), *Nuovi Monumenti della pittura etrusca*, Milano, Lerici, 1966.

329. NAPOLI (Mario), *La tomba del Tuffatore*, "Spazio e Tempo", Bari, De Donato, 1970.
Cfr. resoconto di R. Bianchi Bandinelli, *in* Dialoghi di Archeologia, iv-v, *1970-71, pp.* 135-142.

330. PALLOTTINO (Massimo), *La Peinture étrusque*, "Les Grands Siècles de la peinture", Genève, Skira, 1952.

331. PARISE BADONI (Franca), *Osservazioni sulla "Tomba del Tuffatore" di Paestum*, in "Atti e Memorie della Società Magna Grecia", nuova serie ix-x, Roma, 1969, pp. 65-73; tavv. xiv-xxii.

332. ROMANELLI (Pietro), *Pitture della Tomba della Caccia e della Pesca*, "Monumenti della Pittura Antica scoperti in Italia. Tarquinii", 2, Roma, Libreria dello Stato, 1938.

333. RONCALLI (Francesco), *Le lastre dipinte di Cerveteri*, "Studi e Materiali dell'Istituto di Etruscologia dell'Università di Roma", iv, Firenze, Sansoni, 1966.

334. SESTIERI (Pellegrino Claudio), *Tombe dipinte di Paestum*, in "Rivista dell'Istituto nazionale di archeologia e storia dell'arte", v-vi, Roma, 1957, pp. 65 sgg.

335. TINÉ BERTOCCHI (Fernanda), *La Pittura funeraria Apula*, "Monumenti Antichi della Magna Grecia", i, Napoli, Gaetano Macchiaroli, 1964.

336. TONINI (Anna), *La tomba tarquiniese del Cacciatore*, in "Studi Etruschi", xxxviii, Firenze, 1970, pp. 45-65.

337. VAN ESSEN (Carel Claudius), *La Tomba del Cardinale*, in "Studi Etruschi", ii, Firenze, 1928, pp. 83 sgg.

338. WEEGE (Fritz), *Oskische Grabmalerei*, in "Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts", xxiv, Berlin, 1909, pp. 99 sgg.

339. WEEGE (Fritz), *Etruskische Malerei*, Halle, Max Niemeyer, 1921.

340. WIT (Jan de), *Die Vorritzungen der etruskischen Grabmalerei*, in "Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts", xliv, Berlin, 1929, pp. 32 sgg.

4. Scultura e plastica

a) Pietra

341. ALBIZZATI (Carlo), *Ritratti etruschi arcaici*, in "Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia", xiv, Roma, 1920, pp. 149 sgg.

342. BAYET (Jean), *Idéologie et plastique*, ii: *La sculpture funéraire de Chiusi*, in "Mélanges d'archéologie et d'histoire, École française de Rome", lxxii, Paris, 1960, pp. 58 sgg.

343. BIANCHI BANDINELLI (Ranuccio), *I caratteri della scultura etrusca a Chiusi*, in "Dedalo", iv, Firenze, 1925, pp. 5 sgg.

344. BRIGUET (Marie Françoise), *Urnes archaïques étrusques*, in "Revue archéologique", nuova serie, 2, Paris, 1968, pp. 49-72.

345. BROWN (William Llewellyn), *The Etruscan Lion*, "Oxford Monographs on classical Archaeology", Oxford, Clarendon Press, 1960.

346. CAMPOREALE (Giovannangelo), *Appunti su alcuni frammenti plastici della Pietrera*, in "Studi Etruschi", xxxv, Firenze, 1967, pp. 595-601.

347. CARCOPINO (Jerôme), *Influences puniques sur les sarcophages étrusques de Tarquinia*, in "Memorie della Pontificia Accademia di Archeologia", i, Roma, 1925, pp. 109 sgg.

348. DOHRN (Tobias), *Zur Geschichte des italisch-etruskischen porträts*, in "Römische Mitteilungen", lii, München, 1937, pp. 121-139.

349. DOHRN (Tobias), *Ein Frauenbildnis in Teramo*, in Römische Mitteilungen", lvii, Heidelberg, 1960, pp. 98-102.

350. HAYNES (Sybille), *Zwei archaisch-etruskische Bildwerke aus dem "Isis-Grab" von Vulci*, "Antike Plastik", herausgegeben von Walter Herwig Schuchhardt, iv, 2, Berlin, 1965.

351. HERBIG (Reinhard), *Die italische Wurzel der römischen Bildniskunst*, in "Das neue Bild der Antike", ii, Leipzig, 1942, pp. 85-99.

352. KASCHNITZ-WEINBERG (Guido von), *Studien zur etruskischen und frührömischen Porträtkunst*, in "Römische Mitteilungen", xli, Roma, 1927, pp. 133 sgg.

353. LEVI (Doro), *La tomba della Pellegrina a Chiusi*, in "Rivista dell'Istituto nazionale di archeologia e storia dell'arte", iv, Roma, 1933, pp. 7 sgg; 101 sgg.

354. PARIBENI (Enrico), *I rilievi chiusini arcaici*, in "Studi Etruschi", xii-xiii, Firenze, 1939, pp. 57 sgg; 179 sgg.

355. SPRENGER (Maja), *Die etruskische Plastik des V. Jahrhunderts v. Chr. und ihr Verhältnis zur griechischen Kunst*, "Studia Archaeologica", 14, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1972.

356. THIMME (Jürgen), *Chiusinische Aschenkisten und Sarkophage der hellenistischen Zeit*, in "Studi Etruschi", xxiii, Firenze, 1954, pp. 25-147 e xxv, 1957, pp. 87-160.

b) Terracotta

357. CEDERNA (Antonio), *Teste votive di Carsoli*, in "Archeologia classica", v, Roma, 1953, pp. 187 sgg.

358. COLONNA (Giovanni), *Breve nota sull'altorilievo mitologico di Pyrgi*, in "Archeologia classica", xxi, 2, Roma, 1969, pp. 295 sgg.; tav. cvii.

359. GANTZ (Ingrid Edlund), *The Seated Statue Akroteria from Poggio Civitate (Murlo)*, in "Dialoghi di Archeologia", vi, 2-3, 1972, Milano, Il Saggiatore, 1973, pp. 179 sgg.; figg 1-36.

360. GANTZ (Timothy), *Divine Triads on an Archaic Etruscan Frieze Plaque from Poggio Civitate (Murlo)*, in "Studi Etruschi", 39, Firenze, 1971, pp. 3-24.

361. GIGLIOLI (Giulio Quirino), *Le tre statuette fittili del* vii *sec. a.C. trovate a Caere*, in "Studi Etruschi", xxii, Firenze, 1952-1953, pp. 319 sgg.

362. KASCHNITZ-WEINBERG (Guido von), *Ritratti fittili etruschi e romani dal secolo* iii *al* i *a.C.*, in "Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia", iii, Roma, 1925, pp. 325 sgg.

363. LAURENZI (Luciano), *Frontone e fregio in Civitalba*, in "Bollettino d' Arte", xxi, 5, Roma, 1927, pp. 259 sgg.

364. LEVI (Alda), *Le terrecotte figurate del Museo Nazionale di Napoli*, Firenze, Vallecchi, 1926.

365. PALLOTTINO (Massimo), *La Scuola di Vulca*, in "Quaderni di Storia dell'Arte", Roma, Danesi, 1945.

366. PALLOTTINO (Massimo), *Il grande acroterio femminile di Veio*, in "Archeologia classica", ii, Roma, 1950, pp. 122 sgg.

367. SAUER (Hertha), *Die archaischen etruskischen Terracotasarkophage aus Caere*, "Dissertation Leipzig", Rendsburg H. Möller Söhne, 1930.

368. SMALL (J. Penny), *The Banquet Frieze from Poggio Civitate*, in "Studi Etruschi", xxxix, Firenze, 1971, pp. 25-61.

c) Bronzo

369. ADAMESTEANU (Dinu), *Candelabro di bronzo di Melfi*, in "Atti e Memorie della Società Magna Grecia", vi-vii, Roma, 1965-1966, pp. 199 sgg.

370. BANTI (Luisa), *Bronzi arcaici etruschi: i tripodi Loeb, in "Tyrrhenica", Saggi di Studi Etruschi (Istituto Lombardo, Accademia di Scienze e Lettere)*, Pavia, 1957, pp. 77-92.

371. BIANCHI BANDINELLI (Ranuccio), *Il Bruto Capitolino, scultura etrusca*, in "Dedalo", viii, Firenze, 1927, pp. 5 sgg.

372. CAMPOREALE (Giovannangelo), *Le figurine di Brolio*, in "Bollettino d' Arte", xlv, 3, Roma, 1960, pp. 193-201.

373. DOHRN (Tobias), *L'Arringatore, capolavoro del Museo Archeologico di Firenze*, in "Bollettino d'Arte del Ministero", xlix, 2, Roma, 1964, pp. 97 sgg.

374. FURTWÄNGLER (Adolf), *Bronzewagen von Monteleone, Bronzereliefs aus Perugia,* in *Brunn-Bruckmann, Denkmäler der griechischen und römischen Skulptur,* 586-587 e 588-589, München, 1905.

Vedi particolarmente il testo.

375. GERVASIO (Michele), *Bronzi arcaici e ceramica geometrica nel Museo di Bari,* Bari, Società Storia Patria 1921.

376. GIGLIOLI (Giulio Quirino), *Bronzetti italici ed ertuschi di arte popolare,* in "Archeologia classica", IV, Roma, 1952, pp. 174 sgg.

377. PETERSEN (Eugen), *Bronzen von Perugia,* in "Römische Mitteilungen", IX, Roma, 1894, pp. 253 sgg.

378. ROSTOVZEV (Michail), *Ein spätetruskischer meierhof,* in *Antike Plastik. Festschrift W. Amelung,* Berlin-Leipzig, W. de Gruyter, 1928, pp. 213 sgg.

379. SCERRATO (Umberto), *Considerazioni sul carro di Monteleone di Spoleto,* in "Archeologia classica", VII, Roma, 1956, pp. 163 sgg.

380. SUSINI (Giancarlo), *Sul luogo di rinvenimento dell'Arringatore,* in "Archeologia classica", XVII, 1, Roma, 1965, pp. 141-146.

381. TERROSI ZANCO (Ornella), *La Chimera in Etruria durante i periodi orientalizzante e arcaico,* in "Studi Etruschi", XXXII, Firenze, 1964, pp. 29-72.

382. THIEME (Wolf Günter), *Die Dreifüsse der Sammlung Loeb,* "Dissertation München", Erlangen, Josef Hogl, 1967.

383. VOSTCHININA (Alexandra I.), *Statue de jeune homme en bronze,* in "Studi Etruschi", XXXIII, Firenze, 1965, pp. 318-328.

Cfr. dello stesso autore: Bronzovaja Etrusskaja Sculptura Junosci, *"Trudi Gosudarstvennogo Ermitagia"*, VII, *Leningrad, 1962, pp.* 214-231.

5. Arti suntuarie

384. BEAZLEY (John Davidson), *The World of Etruscan Mirrors,* in "The Journal of Hellenic Studies", LXIX-LXX, London, 1950, pp. 1 sgg.

385. BECATTI (Giovanni), *Oreficerie antiche,* Roma, Istituto poligrafico dello Stato 1955.

386. BENZI (Mario), *Gli avori della Marsiliana d'Albegna,* in "Rendiconti dell'Accademia dei Lincei", Roma, 1966, pp. 253 sgg.

387. HULS (Yvette), *Ivoires d'Étrurie,* "Études de philologie, archéologie et histoire ancienne de l'Institut belge de Rome", IV, Wettern, De Meester, 1957.

388. MANSUELLI (Guido Achille), *Gli Specchi figurati etruschi,* in "Studi Etruschi", XIX, Firenze, 1946-1947, pp. 9-137; XX, 1948-1949, pp. 59-98.

389. MARTINI (Wolfram), *Die etruskische Ringsteinglyptik,* in "Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung", 18. Ergänzungsheft (fascicolo complementare), Heidelberg, F. H. Kerle, 1971.

390. MAYER-PROKOP (Ilse), *Die gravierten etruskischen Griffspiegel archaischen Stils,* in "Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung", 13, Ergänzungsheft (fascicolo complementare), Heidelberg, F. H. Kerle, 1967.

391. ZAZOFF (Peter), *Etruskische Skarabäen,* Mainz am Rhein, Philipp von Zabern, 1968.

6. L'arte italica sotto la dominazione romana

392. ANDRÉN (Arvid) e BERGGREN (Erik), *Blera (Selvasecca): Villa rustica etrusco-romana con manifattura di terrecotte architettoniche,* in "Notizie degli Scavi", serie 8, XXIII, Roma, 1969, pp. 51-71.

393. BIANCHI BANDINELLI (Ranuccio), FRANCHI (Luisa) e altri, *Sculture municipali dell'area sabellica tra l'età di Cesare e quella di Nerone,* in "Studi Miscellanei", 10, Roma, 1967.

394. BROWN (Frank E.), *Cosa,* I, II, in "Memoirs of the American Academy in Rome", XX, XXVI, Roma, 1951-1960.

395. COARELLI (Filippo), *L'"ara di Domizio Enobarbo" e la cultura artistica in Roma nel II secolo a.C.,* in "Dialoghi di archeologia", II, 3, Milano, il Saggiatore, 1968, pp. 302-368.

396. COARELLI (Filippo), *Polycles,* in "Studi Miscellanei", 15, Roma, 1970, pp. 77-89.

397. FUHRMANN (Heinrich), *Zwei Reliefbilder aus der Geschichte Roms. II, Die Weihung des Treverers Attalus in Isernia,* in "Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts", II, München, 1949, pp. 45 sgg.

398. GABBA (Emilio), *Urbanizzazione e rinnovamenti urbanistici nell'Italia centromeridionale del I sec. a.C.,* in "Studi Classici e Orientali", XXI, Pisa, Istituto per le Scienze dell'Antichità, 1972, pp. 73-112.

399. GIULIANO (Antonio), *Busti femminili da Palestrina,* in "Römische Mitteilungen", LX-LXI, Heidelberg, 1953-1954, pp. 172 sgg.

400. TORELLI (Mario), *Monumenti funerari romani con fregio dorico,* in "Dialoghi di archeologia", II, 1, Milano, Il Saggiatore, 1968, pp. 32 sgg.

Indice della bibliografia

Documentazione iconografica

I richiami numerici contenuti nei commenti della presente documentazione iconografica (dati a titolo dimostrativo) rinviano alle schede di questa stessa **documentazione** e alle illustrazioni corrispondenti. Solo le date posteriori all'era cristiana sono contrassegnate dalla precisazione d. C.
Le dimensioni sono così indicate: A. = altezza, D. = diametro L. = larghezza, Larg. = larghezza e Lung. = lunghezza quando si richiede una maggiore precisazione.

1. Frontespizio. Arte del Piceno. **CAPESTRANO (L'Aquila), necropoli.** *Statua di guerriero (part.).* [Cfr. 117, 118]. VI secolo. Chieti, Museo Nazionale. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

2. Arte greca delle Cicladi. **SANTA MARIA CAPUA VETERE.** *Coppa.* VIII secolo. Napoli, Museo Nazionale. Terracotta. A. m 0,06. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

3. Arte preistorica della Campania. **GAUDO (Paestum).** *Vaso (askos).* Fine dell'epoca neolitica, XX secolo. Paestum, Museo. Terracotta. A. m 0,243. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

4. Arte dell'Italia centrale. **CORFINIUM.** *Moneta degli alleati nella "guerra sociale": il toro italico annienta la lupa romana.* 91-90. Londra, British Museum. Argento. D. m 0,02. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

   Corfinium era la capitale degli Italici contro Roma. L'iscrizione reca, da destra a sinistra, il nome di G. Paapius (G.f. Mutilus) in caratteri oschi.

5. Arte protostorica dell'Etruria. **TARQUINIA.** *Coperchio di un'urna cineraria (part.).* [Cfr. 16.] Età del Ferro, fine del IX-inizio dell'VIII secolo. Firenze, Museo Archeologico. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

6. Arte protostorica dell'Italia centrale. **BELVEDERE (monte di Cetona, dintorni di Chiusi).** *Vaso della cultura "appenninica".* Fine dell'età del bronzo, fine del II millenio. Perugia, Museo Preistorico (Museo Nazionale Archeologico dell'Umbria). Terracotta con decorazione incrostata. A. m 0,27. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

7. Arte protostorica dell'Italia centrale. **BELVEDERE (monte di Cetona, dintorni di Chiusi).** *Vaso della cultura "appenninica".* Fine dell'età del bronzo, fine del II millenio. Perugia, Museo Preistorico (Museo Nazionale Archeologico dell'Umbria). Terracotta con decorazione incrostata. A. m 0,22. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

8. Arte protostorica dell'Italia centrale. **BELVEDERE (monte di Cetona, dintorni di Chiusi).** *Vaso della cultura "appenninica".* Fine dell'età del bronzo, fine del II millenio. Perugia, Museo Preistorico (Museo Nazionale Archeologico dell'Umbria). Terracotta con decorazione incrostata. A. m 0,115. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

9. Arte protostorica dell'Italia centrale. **BELVEDERE (monte di Cetona, dintorni di Chiusi).** *Vaso della cultura "appenninica".* Fine dell'età del bronzo, fine del II millenio. Perugia, Museo Preistorico (Museo Nazionale Archeologico dell'Umbria). Terracotta con decorazione incrostata. A. m 0,46. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

10. Arte protostorica dell'Italia del nord. **BORGO PANIGALE (Bologna).** *Vaso.* Fine dell'età del Bronzo, X secolo. Bologna, Museo Civico. Terracotta. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

11. Arte protostorica dell'Italia del nord. **BORGO PANIGALE (Bologna).** *Vaso.* Fine dell'età del Bronzo, X-IX secolo. Bologna, Museo Civico. Terracotta. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

12. Arte protostorica dell'Italia del nord. **BORGO PANIGALE (Bologna).** *Vaso.* Fine dell'età del Bronzo, X-IX secolo. Bologna, Museo Civico. Terracotta. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

13. Arte protostorica del Lazio. **MARINO (Roma), Riserva del Truglio.** *Vaso.* VIII secolo. Roma, Museo Nazionale Preistorico. Terracotta nera. A. m 0,16. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

14. Arte protostorica del Lazio. **MARINO (Roma), Riserva del Truglio.** *Coppa.* Fine dell'VIII-inizio del VII secolo. Roma, Museo Nazionale Preistorico. Terracotta nera. A. m 0,07. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

15. Arte protostorica dell'Etruria. **TARQUINIA.** *Urna "villanoviana" coperta da un elmo di metallo.* Fine dell'età del Ferro, VIII secolo. Firenze, Museo Archeologico. Terracotta e lamina di bronzo. A. del vaso m 0,71. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

16. Arte protostorica dell'Etruria. **TARQUINIA.** *Coperchio di un'urna cineraria.* Età del Ferro, IX-VIII secolo. Firenze, Museo Archeologico. Lamina di bronzo. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

17. Arte protostorica della Sicilia. **SABUCINA (Caltanissetta).** *Ex voto.* VIII secolo. Caltanissetta, Museo Civico. Lamina di bronzo. A. m 0,10. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

18. Arte protostorica dell'Italia del nord. **BOLOGNA, necropoli Arnoaldi.** *Urna "villanoviana".* VIII secolo. Bologna, Museo Civico. Terracotta. A. m 0,425. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

19. Arte protostorica del Lazio. **MARINO (Roma), necropoli di Campofattore.** *Urna cineraria a forma di capanna.* Età del Ferro, IX-VIII secolo. Roma, Museo Nazionale Preistorico. Terracotta. A. m. 0,26. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

20. Arte protostorica dell'Italia del sud. **PONTECAGNANO (Salerno).** *Coperchio d'urna cineraria "villanoviana" con una coppia (part.).* Seconda metà dell'VIII secolo. Pontecagnano, Museo Nazionale. Terracotta. A. dei personaggi m 0,165. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

21. Arte protostorica della Sardegna meridonale. **SARDARA (Sanluri).** *Frammento di vaso figurato.* Metà dell'VIII secolo. Cagliari, Museo Nazionale Archeologico. Terracotta. A. m 0,08. Foto U.D.F. - La Photothèque.)

22. Arte della Sicilia orientale. **VIZZINI (monti Iblei).** *Coppia di personaggi.* VIII secolo. Siracusa, Museo Archeologico. Bronzo. A. totale m 0,105. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

23. Arte protostorica del Lazio. **SAN LORENZO VECCHIO (monti Albani).** *Figurina d'offerente.* IX secolo. Roma, Museo Nazionale Preistorico. Terracotta. A. m 0,18. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

24. Arte preistorica del Lazio. **BISENZIO (lago di Bolsena).** *Coppa tripode e ansa figurata.* IX-VIII secolo. Roma, Museo Nazionale Preistorico. Terracotta. A. con l'ansa m 0,17; D. m 0,14. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

25. Arte protoetrusca. **TARQUINIA, necropoli Monterozzi.** *Askos a forma di bovide.* VIII secolo. Tarquinia, Museo Nazionale. Terracotta. A. (con le corna) m 0,16. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

26. Arte protoetrusca. **TARQUINIA, necropoli Monterozzi.** *Askos a forma di bovide sormontato da figurine umane.* VIII secolo. Tarquinia, Museo Nazionale. Terracotta. L. m 0,18. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

27. Arte protoetrusca. **VEIO, necropoli di Grotta Gramiccia.** *Askos a forma di bovide.* Seconda metà dell'VIII secolo. Civita Castellana, castello (deposito del Museo Nazionale di Villa Giulia). Terracotta L. m 0,32; A. m 0,235. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

28. Arte protoetrusca. **VEIO, necropoli dei Quattro Fontanili.** *Askos a forma di bovide.* Seconda metà dell'VIII secolo. Civita Castellana, castello (deposito del Museo Nazionale di Villa Giulia). Terracotta L. m 0,19; A. m 0,171. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

29. Arte etrusca. **TARQUINIA, necropoli Monterozzi.** *Bruciaprofumi con corpo di uccello e testa di cervo.* VIII secolo. Tarquinia, Museo Nazionale Bronzo. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

30. Arte protoetrusca. **BOLOGNA, necropoli Benacci.** *Askos a forma di bovide-uccello, con un cavaliere.* VIII secolo. Bologna, Museo Civico. Terracotta. A. m 0,177. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

31. Arte protostorica di Venezia. **ESTE (Padova).** *Vaso a forma di carro.* VIII secolo. Este, Museo Nazionale Atestino. Terracotta. A. m 0,216. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

32. Arte protostorica della Pannonia. **DUPLJATA (Banato).** *Carro votivo con uccelli e figurine.* Età del Ferro, VIII secolo (?). Belgrado, Museo Nazionale. Terracotta. (Foto Museo.)

33. Arte etrusca. **BISENZIO (lago di Bolsena).** *Vaso tripode con ansa figurata.* VIII secolo. Firenze, Museo Archeologico. Terracotta. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

34. Arte protoetrusca. **SATURNIA (Grosseto), necropoli di Pratogrande.** *Vaso con maschera umana.* Seconda metà dell'VIII secolo. Firenze, Museo Archeologico. Terracotta. A. m 0,237. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

35. Arte etrusca. **POGGIO BUCO (Grosseto).** *Bacino con figure di cavalieri e piagnone (part.).* Fine del VII secolo. Firenze, Museo Archeologico. Terracotta. A. m 0,14; D. m 0,385. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

36. Arte della regione falisca. **NARCE (Civita Castellana).** *Coppa col "Signore dei cavalli" (part.).* VII secolo Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia. Terracotta. A. m 0,32. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

37. Arte etrusca. **CHIUSI.** *Ansa di una urna: il "Signore dei cavalli".* VII secolo. Chiusi, Museo etrusco. Lamina di bronzo. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

38. Arte della regione falisca. **NARCE (Civita Castellana), necropoli di Pizzopiede.** *Vaso decorato con cavalli.* VIII-VII secolo. Civita Castellana, castello (deposito del Museo Nazionale di Villa Giulia). Terracotta. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

39. Arte della regione falisca. **Territorio di Falerii.** *Vaso con decorazione modellata e incisa.* VIII-VII secolo. Parigi, Musée du Louvre. Terracotta. A. m 0,36. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

40. Arte della Campania. **PONTECAGNANO (Salerno).** *Coppa con decorazione a traforo.* VII-VI secolo. Pontecagnano, Museo Nazionale. Terracotta. A. m 0,30. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

41. Arte della regione falisca. **CIVITA CASTELLANA, necropoli di Celle.** *Cratere ornato d'incisioni e di pitture.* Fine del VII secolo. Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia. Terracotta. A. m 0,41. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

42. Arte della regione falisca. **NARCE (Civita Castellana).** *Calderone ornato di teste di grifo stilizzato e di pitture.* VII secolo. Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia. Terracotta. A. con la base m 1,05. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

43. Arte etrusca. **CERVETERI, necropoli del Sorbo, tomba Calabresi (?).** *Vaso a doppia ampolla con auriga che conduce dei cavalli-uccelli.* Intorno al 650. Vaticano, Museo Etrusco Gregoriano. Bucchero. A. m 0,285. (Foto Anderson, Roma.)

44. Arte etrusca. **Lazio.** *Vaso in forma di uccello favoloso.* VII secolo. Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia, collezione Castellani. Terracotta. A. m 0,26. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

45. Arte protoetrusca. **MONTESCUDAIO (Volterra).** *Cinerario con figurine (part.).* Intorno al 650. Firenze, Museo Archeologico. Terracotta. A. m 0,636 c. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

46. Arte protoetrusca. **BISENZIO (lago di Bolsena), necropoli d'Olmo Bello.** *Anfora con figurine (part.).* Intorno al 710. Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia. Bronzo. A. totale m 0,32. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

47. Arte degli antichi Veneti. **ESTE (Padova), santuario di Reithia.** *Statuetta d'offerente.* IV-II secolo. Este, Museo Nazionale Atestino. Bronzo. A. m 0,109. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

48. Arte degli antichi Veneti. **ESTE (Padova).** *Fibula con figure di cavalieri.* VII secolo. Este, Museo Nazionale Atestino. Bronzo. L. m 0,054. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

49. Arte degli antrichi Veneti. **GALASSINA DI CASTELVETRO (Modena).** *Rovescio di specchio (part.).* Inizio del V secolo. Modena, Galleria Estense. Bronzo. D. m 0,17. (Foto Bandieri Cav. William, Modena.)

50. Arte degli antichi Veneti. **OPPEANO VERONESE (Verona).** *Elmo conico (part.).* VI-V secolo. Firenze, Museo Archeologico. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)
(Cfr. 432.)

51. Arte degli antichi Veneti. **ESTE (Padova).** *Situla con animali.* IV secolo Este, Museo Nazionale Atestino. Bronzo. A. m 0,315. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

52. Arte degli antichi Veneti. **ESTE (Padova), santuario di Reithia.** *Lamina votiva con figura femminile.* IV-III secolo. Este, Museo Nazionale Atestino. Bronzo. A. m 0,105. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)
Per le scoperte nel santuario di Reithia, vedi A. Callegari, *in Notizie degli scavi, Roma, 1938, pp. 239 sgg.*

53. Arte degli antichi Veneti. **ESTE (Padova) santuario di Reithia.** *Lamina votiva con figura di guerriero.* IV-III secolo. Este, Museo Nazionale Atestino. Bronzo. A. m 0,136. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

54. Arte degli antichi Veneti. **ESTE (Padova), santuario di Reithia.** *Statuetta di guerriero.* III-II secolo. Este, Museo Nazionale Atestino. Bronzo. A. m 0,099. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

55. Arte degli antichi Veneti. **ESTE (Padova).** *Statuetta votiva di guerriero.* IV-III secolo. Este, Museo Nazionale Atestino. Bronzo. A. m 0,065. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

56. Arte etrusca dell'Italia del nord. **CONTARINA (Rovigo).** *Dio cacciatore (Ercole?).* V secolo. Adria, Museo Archeologico, Bronzo. A. m 0,16. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

57. Arte degli antichi Veneti. **ESTE (Padova).** *Statuetta votiva femminile.* IV-III secolo. Este, Museo Nazionale Atestino. Bronzo. A. m 0,106. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

58. Arte della Liguria. **FILETTO (Massa Carrara).** *Stele funeraria di guerriero.* VII-VI secolo. Pontremoli, collezione privata. Calcare. A. m 1,28. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

59. Arte della Liguaria. **CHIAVARI (Genova), necropoli.** *Vaso Cinerario.* VII secolo. Chiavari, Istituto internazionale di Studi liguri. Terracotta. A. m 0,255; A. con coperchio m 0,315. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

60. Arte della Liguria. **PONTEVECCHIO (dintorni di Fivizzano, La Spezia).** *Stele funeraria di uomo.* VII-VI secolo. La Spezia, Museo Civico. Calcare. A. m 1,20. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Questa statua-menhir e quella della fig. 16, fanno parte di un complesso di quindici monumenti simili trovati nella stessa regione. Vedi bibliografia.

61. Arte della Liguria. **PONTEVECCHIO (dintorni di Fivizzano, La Spezia).** *Stele funeraria di donna.* VII-VI secolo. La Spezia, Museo Civico. Calcare. A. m 1,04. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

62. Arte celtica. **MANERBIO (Brescia).** *Falera.* III secolo. Brescia, Museo Romano. Argento. D. m 0,122 c. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

63. Arte Celtica. **CLES (Val di Non).** *Fermaglio da cintura.* IV-III secolo. Trento, Museo Nazionale Trentino. Bronzo. (Foto Villani e Figli, Bologna.)

64. Arte celtica. **MANERBIO (Brescia).** *Falera.* III secolo. Brescia, Museo Romano. Argento. D. m 0,08 c. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

65. Arte celtica. **MANERBIO (Brescia).** *Falera.* III secolo. Brescia, Museo Romano. Argento. D. m 0,08 c. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

66. Arte celtica. **FILOTTRANO (Ancona), necropoli.** *Elmo con ornamenti incisi.* IV secolo. Ancona, Museo Nazionale delle Marche. Bronzo e ferro. A. m 0,55. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

67. Arte sarda. **SARDARA (Sanluri), località Sa Costa.** *Arciere.* VIII secolo (?). Cagliari, Museo Nazionale Archeologico. Bronzo. A. m 0,17. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)
Sulla spalla sinistra era fissata una placca verticale che proteggeva la testa (conservata in altri esemplari analoghi).

68. Arte sarda. **SENORBI (Regione di Trexenta).** *Idolo di tipo cicladico: dea madre.* Epoca eneolitica, XX secolo (?). Cagliari, Museo Nazionale Archeologico. Calcare. A. m 0,42. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

69. Arte sarda. **PORTO FERRO (Alghero).** *Idolo funerario: dea madre.* Epoca eneolitica, XX-XIX secolo (?). Cagliari, Museo Nazionale Archeologico. Calcare. A. m 0,30. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

70. Arte etrusca. **VETULONIA, tomba del Duce.** *Barca popolata di animali.* Fine del VII secolo. Firenze, Museo Archeologico. Bronzo. Lung. m 0,23; Larg. m 0,08. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

71. Arte sarda. **MONTI ARCOSU (Uta).** *Guerriero.* VIII-VII secolo. Cagliari, Museo Nazionale Archeologico. Bronzo. A. m 0,24. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

72. Arte sarda. **SANTA VITTORIA DI SERRI.** *Capo tribù,* VIII-VII secolo (?). Cagliari, Museo Nazionale Archeologico. Bronzo. A. m 0,29. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

73. Arte sarda. **MONTI ARCOSU (Uta).** *Lotta cultuale.* VIII-VII secolo (?). Cagliari, Museo Nazionale Archeologico. Bronzo. L. m 0,155; A m 0,10. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

74. Arte sarda. **URZULEI (Nuoro).** *Divinità materna col guerriero morto.* VIII-VII secolo (?). Cagliari, Museo Nazionale Archeologico. Bronzo. A. m 0,102. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)
Bronzo trovato nella grotta detta "Sa domu e' s'Orcu" (Casa dell'Orco).

75. Arte sarda. **PADRIA (Sassari).** *Spada votiva.* VIII-VII secolo (?). Sassari, Museo Nazionale G.A. Sanna. Bronzo. A. con i pendagli m 0,33. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)
Lance e spade simili erano infisse l'una accanto all'altra nei fori di un blocco di pietra.

76. Arte sarda. **TORRALBA (Sassari). Nuraghe Sant'Antine.** III secolo. Pietre calcaree. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

77. Arte sarda. **TORRALBA (Sassari), nuraghe Sant'Antine.** *Corte interna.* III secolo. Pietre calcaree. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

78. Arte sarda. **TORRALBA (Sassari), nuraghe Sant'Antine.** *Galleria interna al bastione.* III secolo. Pietre calcaree. L. del passaggio m 2 c. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

79. Arte siciliana. **POLIZZELLO (Caltanissetta).** *Oinochoe policroma con figura d'uomo (part.).* VII-VI secolo Palermo, Museo Nazionale. Ceramica. (Foto Giuseppe Cappellani, Palermo.)

80. Arte della Magna Grecia. **POSEIDONIA, santuario della Foce Sele thesauròs.** *Frammento di metopa.* 550-540. Paestum, Museo. Arenaria. A. m 0,767. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

81. Arte siciliana. **KASSAR DI CASTRONOVO (Palermo), deposito votivo.** *Figurina di bovide.* VII secolo. Palermo, Museo Nazionale. Bronzo. L. m 0,10; A. m 0,062. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

82. Arte della Sicilia protostorica. **MENDOLITO (Adrano).** *Ex voto.* Seconda metà dell'VIII secolo. Siracusa, Museo Archeologico. Lamina di bronzo. A. m 0,104. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

83. Arte greca della Sicilia. **MEGARA HYBLAEA (Siracusa).** *Frammento di vaso policromo: cavaliere e oplita.* Fine del VII secolo. Siracusa, Museo Archeologico. Ceramica. Presunto D. del vaso m 0,33. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

84. Arte greca della Sicilia. **GELA (Caltanissetta).** *Stamnos policromo con grifo (part.).* Fine del VII-inizio del VI secolo. Gela, Museo Archeologico. Ceramica. A. m 0,135. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

85. Arte siciliana. **SABUCINA (Caltanissetta).** *Cratere policromo con lupo (part.).* VI-V secolo. Caltanissetta, Museo Civico. Ceramica. A. m 0,23. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)
Il cratere conteneva le ceneri nella tomba di un fanciullo.

86. Arte siciliana. **KASSAR DI CASTRONOVO (Palermo), deposito votivo.** *Figurina di bovide.* VII secolo. Palermo, Museo Nazionale. Bronzo. A. m 0,053. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

87. Arte siciliana. **SABUCINA (Caltanissetta).** *Modellino di sacello.* Ultimo quarto del VI secolo. Caltanissetta, Museo Civico. Terracotta. A. con base m 0,52 c. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

88. Arte greca della Sicilia. **MEGARA HYBLAEA (Siracusa), necropoli.** *Statua femminile con due bambini.* Intorno al 550. Siracusa, Museo Archeologico. Calcare. A. m 0,78. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

89. Arte siciliana. **GRAMMICHELE (Catania).** *Figura femminile seduta (dea?).* Fine del VI secolo. Siracusa, Museo Archeologico. Terracotta. A. m 0,74. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

90. Arte greco-siciliana. **SELINUNTE, santuario della Gaggera.** *Testa votiva d'uomo.* VI secolo. Palermo, Museo Nazionale. Terracotta. A. m. 0,375. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

91. Arte siciliana. **MENDOLITO (Adrano).** *Statuetta di offerente.* Prima metà del V secolo. Siracusa, Museo Archeologico. Bronzo. A. m 0,105. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

92.–93. Arte greco-siciliana. **SELINUNTE, necropoli.** *Statuetta di efebo (statua intera e particolare).* Intorno al 470. Castelvetrano, Municipio. Bronzo. A. m 0,487. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)
La statuetta, ricuperata dopo un furto, è attualmente depositata all'Istituto Centrale del Restauro a Roma.

94. Arte Apula. **EGNAZIA, necropoli.** *Testa con funzione di cippo sepolcrale.* VI secolo. Bari, Museo Archeologico. Calcare. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

95. Arte della Daunia. **SIPONTO (Foggia), necropoli.** *Stele funeraria a forma di personaggio sontuosamente abbigliato.* VII secolo. Manfredonia, Museo. Calcare. L. m 0,41; A. 0,99; Spessore m 0,09. (Foto professor Silvio Ferri, Università di Pisa.)

96. Arte della Daunia. **SIPONTO (Foggia).** *Frammento di stele funeraria: testa con copricapo.* VII secolo. Manfredonia, Museo. Calcare. A. m 0,205. (Foto professor Silvio Ferri, Università di Pisa.)

97. Arte della Daunia. **SIPONTO (Foggia), tomba.** *Stele funeraria (part.): scena di navigazione,* VII-VI secolo. Manfredonia, Museo. Calcare. A. m 0,52. (Foto professor Silvio Ferri, Università di Pisa.)

98. Arte apula. **CANNETO DI BARI (Bari).** *Vaso (part.): scena di culto (?).* Prima metà del VI secolo. Taranto, Museo Nazionale. Ceramica. A. m 0,12. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

99. Arte apula. **RUDIAE.** *Vaso con decorazione geometrica, detto "trozzella" (in dialetto locale).* VI-III secolo. Lecce, Museo Provinciale. Ceramica. A. m 0,35. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

100. Arte apula. **CANOSA DI PUGLIA?** *Tazza con filtro, ansa figurata a sinistra e ansa con corni.* VI secolo (?). Bari, Museo Archeologico. Ceramica. A. m 0,16. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

101. Arte apula. **GIOIA DEL COLLE (Bari).** *Cratere con decorazione geometrica (part.).* VI-V secolo. Bari, Museo Archeologico. Ceramica. A. m 0,34. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

102. Arte apula. **DAUNIA.** *Vaso ad ansa figurata a forma di demonio.* VI-V secolo. Marsiglia, Musée d'archéologie, castello Borély. Ceramica. A. m 0,28. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

103. Arte apula. **Dintorni di Bari.** *Cratere con scena di cavalieri in processione (part.).* Seconda metà del VI secolo. Berlino, Staatliche Museen. Ceramica. A. m 0,29; D. m 0,35. (Foto Museo.)

104.–106. Arte apula. **LUCERA (Foggia).** *Statuette.* Inizio del VII secolo (?). Oxford, Ashmolean Museum. Bronzo. (Foto Museo.)

107. Arte italica. **CIRÒ (Catanzaro), deposito votivo di un santuario di Apollo.** *Statuetta d'offerente.* V secolo. Reggio Calabria, Museo Nazionale. Bronzo. A. m 0,168. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

108. Arte del Piceno. **NUMANA (Ancona).** *Frammento di statua funeraria: testa colossale.* VI secolo. Ancona, Museo Nazionale delle Marche. Calcare. A. m 0,42; D. m 0,228. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

109. Arte del Piceno. **NOVILARA (Pesaro), necropoli.** *Stele con scene di combattimento (part.).* VI secolo. Roma, Museo Nazionale Preistorico e Etnografico L. Pigorini. Calcare. A. m 0,605; L. m 0,62. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

110. Arte del Piceno. **NOVILARA (Pesaro), necropoli.** *Stele con scene di navigazione e di battaglia navale (part.).* VI secolo. Pesaro, Biblioteca e Musei Oliveriani. Calcare. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

111. Arte del Piceno. **FABRIANO (Ancona).** *Situla.* Metà del VI secolo. Ancona, Museo Nazionale delle Marche. Bronzo. A. m 0,31. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

112. Arte italica. **RIPATRANSONE (Ascoli Piceno).** *Guerriero offerente.* VI secolo. Parigi. Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles. Bronzo. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

113. Arte italica. **RAPINO (Chieti).** *Statuetta votiva femminile.* III secolo. Chieti, Museo Nazionale. Bronzo. A. m 0,116. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

114. Arte del Piceno. **CAMPOVALANO (Teramo).** *Figurina.* VI secolo. Chieti, Museo Nazionale. Terracotta. A. m 0,16. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

115. Arte del Piceno. **CAMPOVALANO (Teramo), necropoli.** *Vaso d'impasto.* VI secolo. Chieti, Museo Nazionale. Terracotta. A. senza il coperchio m 0,48. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

116. Arte del Sannio. **ALFEDENA (L'Aquila).** *Corazza a disco con decorazione incisa: animale mostruoso a doppia protome.* VI secolo. Alfedena, Museo. Bronzo. D. m 0,205. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

117.–118. Arte del Piceno. **CAPESTRANO (L'Aquila), necropoli.** *Statua di guerriero* (di tergo e di fronte). VI secolo. Chieti, Museo Nazionale. Calcare. A. senza la base m 2,09. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Il territorio di Capestrano era sannitico, ma l'iscrizione che accompagna la statua, incisa sul lato sinistro, è in lingua picena:
sak . upahk . raš - p-sútr . ninis-rakinevhs - p. m...ii
(immagine sacra (?) di Ras(na?) P. Sot(e)r figlio di Nini Raki, nipote di M....?).
Secondo la trascrizione di F. Ribezzo, *in* G. Moretti. *Vedi bibliografia n. 169.*

119. Arte del Sannio. **GUARDIAGRELE (Chieti).** *Stele antropomorfa di guerriero.* VI secolo. Chieti. Museo Nazionale. Calcare. A. m 0,83. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

120. Arte del Piceno. **TREIA (Macerata).** *Ansa di vaso con figure di guerrieri che combattono.* Fine del VI secolo. Pesaro, Biblioteca e Musei Oliveriani. Bronzo. A. m 0,224. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

121. Arte del Piceno. **TREIA (Macerata).** *Ansa di vaso con figurina di guerriero affiancato da due cavalli.* Fine del VI secolo. Pesaro, Biblioteca e Musei Oliveriani. Bronzo. A. m 0,261. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Il vaso, in origine un'idria, terminava con un collo sul bordo del quale si appoggiavano le figurine di leone. (H. Jucker, *in "Antike Kunst", VIII, Olten, 1964, p. 8.)*

122. Arte italica. **ABRUZZI.** *Statuetta votiva di Ercole.* IV-III secolo. Parigi, Musée du Louvre. Bronzo. A. m 0,23. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

123. Arte italica. **CASTELBELLINO, dintorni di Jesi (Ancona).** *Statua votiva di Ercole.* VI-V secolo. Ancona, Museo Nazionale delle Marche. Bronzo. A. m 0,492. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

124. Arte del Piceno. **NUMANA (Ancona).** *Fibula con pendente.* VII secolo. Ancona, Museo Nazionale delle Marche. Bronzo. A. m 0,31. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

125. Arte italica. **POSADA (Nuoro).** *Statuetta votiva di Ercole.* III secolo. Cagliari, Museo Nazionale Archeologico. Bronzo. A. m 0,29. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

126. Arte italica. **VAGLIO DI BASILICATA (Potenza).** *Figurina votiva (?): Ercole e l'Idra.* IV secolo. Potenza, Museo Archeologico Provinciale. Bronzo. A. m 0,125. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

127. Arte della Lucania. **MELFI (Potenza).** *Candelabro con statuetta di atleta (part.).* V secolo. Potenza, Soprintendenza alle Antichità. Bronzo. A. dell'insieme m 1,34. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

128.–132. Arte italica. **CARSOLI (L'Aquila), deposito votivo di un santuario.** *Teste votive.* III secolo. Chieti, Museo Nazionale. Terracotta. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

133. Arte italica. **ROCCA SAN FELICE (Avellino), vallata dell'Ansanto, santuario della dea Mefite.** *Testa virile.* IV-III secolo. Avellino, Museo Provinciale. Legno. A. con il collo m 0,16. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

134. Arte italica. **ROCCA SAN FELICE (Avellino), vallata dell'Ansanto, santuario della dea Mefite.** *Erma.* V secolo (?). Avellino, Museo Provinciale. Legno. A. m 1,40. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

135. Arte italica. **PIETRABBONDANTE (Campobasso).** *Testa virile.* V secolo (?). Chieti, Museo Nazionale. Calcare. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

136. Arte della Campania. **SANTA MARIA CAPUA VETERE.** *Calderone (part. del coperchio): amazzone.* [Cfr. 140.] Inizio del V secolo. Londra, British Museum. Bronzo. A. del particolare m 0,11. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

137. Arte italica. **SALA CONSILINA (Salerno).** *Sfera con scene funerarie (?).* Seconda metà del VI secolo. Padula, Certosa di S. Lorenzo, Museo Archeologico Provinciale della Lucania occidentale. Terracotta dipinta. D. m 0,104. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

La sfera aveva forse la forma di una melagrana; i due fori servivano probabilmente per appenderla ad una cordicella. Le scene rappresentano: in alto, un personaggio che tiene una ascia sollevata sopra la testa (demone della Morte?); a sinistra una grande lira a quattro corde affiancata da una figura (il suonatore?) e a destra un altro personaggio che si lamenta. In basso scena di pugilato fra tre personaggi (giochi funerari?); dall'altro lato, due uomini che battono con le clave su uno scudo di tipo particolare. Per la spiegazione delle scene, vedi B. Neùtsch, *in "Apollo", I; Salerno, 1961, p. 53.*

138. Arte greca d'Italia. **ISCHIA.** *Cratere con scena di naufragio (disegno svolto).*

La ceramica originale della fine dell'VIII secolo, è conservata a Ischia, Antiquarium. A. del frammento m 0,17.

139.–140. Arte della Campania. **SANTA MARIA CAPUA VETERE.** *Calderone (part. centrale del coperchio): satiro e menade - veduta d'insieme.* Inizio del V secolo. Londra, British Museum. Bronzo. A. m 0,385. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

141. Arte italica. **Foci del Garigliano, santuario di Marica, deposito votivo.** *Lunga figura votiva.* VI secolo. Napoli, Museo Nazionale. Terracotta. A. del busto m 0,50; A. delle gambe senza la base m 0,36. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)
(Cfr. fig. 437.)

142. Arte della Campania. **CUMA.** *Antefissa a forma di Gorgone in fuga.* VI secolo. Berlino, Staatliche Museen. Terracotta. (Foto Deutsches archäologisches Institut, Roma.)

143. Arte locale della Campania. **SANTA MARIA CAPUA VETERE.** *Antefissa a testa di Gorgone.* V secolo. Capua, Museo Campano. Terracotta. D. m 0,18. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

144. Arte locale della Campania. **SANTA MARIA CAPUA VETERE.** *Statua votiva di donna e infante.* V secolo. Capua, Museo Campano. Tufo. A. m 0,40. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

145. Arte locale della Campania. **SANTA MARIA CAPUA VETERE.** *Statua votiva di donna e infante.* V-IV secolo. Capua, Museo Campano. Tufo. A. m 0,60 (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

146. Arte locale della Campania. **CALVI (Caserta).** *Testa votiva virile.* V secolo. Napoli, Museo Nazionale. Terracotta. A. m 0,352. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

147. Arte locale della Campania. **SANTA MARIA CAPUA VETERE, deposito votivo di un santuario.** *Testa votiva virile.* Fine del IV-III secolo. Capua, Museo Campano. Terracotta. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

148. Arte locale della Campania. **TRIFLISCO (Capua).** *Testa d'uomo.* V secolo (?). Santa Maria Capua Vetere, Antiquarium. Terracotta. A. m 0,40. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Prima pubblicazione: M. Napoli, *in* La Parola del Passato, *Napoli, 1956, pp. 386 sgg.*

149.–150. Arte della Campania. **CUMA.** *Moneta (didrachme). Recto: testa di donna, profilo sinistro; verso: iscrizione:* KYOI *(da destra a sinistra)* =KY[MAI]OI. 420-400. Napoli, Museo Nazionale, Collezione numismatica (Fiorelli n. 925). Argento. D. massimo m 0,021. (Foto L. Breglia.)

151. Arte etrusca. **TARQUINIA, tomba dei Giocolieri.** *Danzatrice.* Intorno al 510-490. Pittura su tufo. Dimensione della camera: Largh. m 3,31; Lung. m 4,51; A. delle pareti m 2,02. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

La tomba n. 2437 è formata da una sola camera.

152. Arte fenicia. **PALESTRINA, tomba Bernardini.** *Coppa (lebes) d'argento dorato all'interno.* 660-650. Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia. Argento dorato. A. della coppa m 0,14; A. totale m 0,188. (Foto La Photothèque.)

Il fregio principale, eseguito a sbalzo e a bulino, rappresenta una sfilata militare; gli altri fregi comprendono scene militari e di caccia. Le sei teste di serpente attaccate alla coppa mediante rosette sono state applicate probabilmente in Etruria. La tomba ha la forma di una camera-corridoio di m 5,45 di lunghezza, m 3,92 di larghezza e con un'altezza di m 1,70, è costruita in pietra e probabilmente era coperta da un tumulo.

153. Arte ittita e etrusca. **PALESTRINA, tomba Bernardini.** *Ansa di calderone e testa di grifo.* 640-620, Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia. Bronzo. A. m 0,08. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

(Cfr. 154.) Le anse a forma di busto umano con ali e code d'uccelli sono di fabbricazione ittita (Urartu); la testa del grifo è forse fabbricata in Etruria.

154. Arte orientalizzante in Etruria. **PALESTRINA, tomba Bernardini.** *Calderone con teste di grifi e anse "assire" (in realtà ittite).* 640-620. Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia. Lamina di bronzo. A. del calderone m 0,70; altezza del supporto m 0,91. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Il pezzo è stato molto restaurato per quanto riguarda una parte del calderone e quattro delle sei teste di grifo. Il supporto (con qualche restauro) è decorato a sbalzo con le figure di due cavalli alati opposti secondo uno schema araldico.

155.–156. Arte etrusca. **PALESTRINA, tomba Bernardini.** *Calderone con tripode ornato di figurine umane e di cani (insieme e part.).* 660-640. Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia. Bronzo e ferro. A. m 0,63. Foto U.D.F. - La Photothèque.)

I piedi del tripode (in ferro) terminano alla base con delle forme che imitano il piede e il polpaccio umano calzato (in bronzo).

157. Arte etrusca. **PALESTRINA, tomba Bernardini.** *Ornamento di un mobile in legno.* 640-620. Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia. Bronzo. L. m 0,22. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

L'ornamento doveva decorare lo angolo di un mobile non identificato; ci è rimasto anche un altro pezzo simmetrico per l'angolo opposto. Gli uomini con corona di foglie e gli animali presentano una rassomiglianza con altri pezzi etruschi. (Vetulonia, Marsiliana, Fabbrecce); per l'insieme, cfr. 115: il vaso di Campovalano.

158. Arte etrusca. **PALESTRINA, tomba Bernardini.** *Fermaglio di cintura (part.).* 640-620. Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia. Oro. L. m 0,155; A. m 0,023. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

159. Arte etrusca. **PALESTRINA, tomba Bernardini.** *Tazza (skyphos).* 640-620. Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia. Oro. A. m 0,079; D. m 0,09. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

160. Arte etrusca. **PALESTRINA, tomba Barberini.** *Bacile con figure di "sirene" che imitano un modello siriaco.* Intorno al 680. Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia. Bronzo lavorato a sbalzo. A. m 0,504; D. m 0,245. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Questa tomba, come quella Bernardini (Cfr. 152.-159.) ha la forma di un corridoio. (Cfr. 421.)

161.–162. Arte etrusca. **PALESTRINA, tomba Barberini.** *Placca ornamentale con centotrenta figurine di animali (insieme e part.).* 640-620. Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia. Lamina d'oro montata su base di bronzo. L. m 0,243; A. m 0,061. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

163. Arte etrusca. **Etruria.** *Pendaglio a testa di Acheloo.* VI secolo. Parigi, Musée du Louvre. *Lamina d'oro con granulazione.* A. m 0,04. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

164. Arte etrusca. **PALESTRINA, tomba Barberini.** *Manico di flabello.* 640-620. Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia. Avorio. L. m 0,281. Foto U.D.F. - La Photothèque.)

165. Arte etrusca. **PALESTRINA, tomba Barberini.** *Ansa di una teca (?) che imita un modello siriaco.* Metà del VII secolo. Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia. Avorio. L. m 0,135. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Il pezzo non è raro tra i reperti delle necropoli etrusche. Probabilmente ansa di teca. Il costume dell'uomo divorato dal leone è siriaco e il pezzo è stato riconosciuto solo recentemente come imitazione etrusca.

166. Arte etrusca. **MURLO (Siena), santuario di Poggio Civitate.** *Lastra del fregio di un edificio (part.): la dea Uni-Hera con con un accompagnatore che porta un flabello (disegno).* Secondo M. Hans Lindén, architetto.

La lastra originale di terracotta data al 560-550 c. A. m 0,24.

167. Arte etrusca. **MARSILIANA D'ALBEGNA (Grosseto).** Manico di flabello decorato da figurine di cani. 630-620. Firenze, Museo Archeologico. Avorio. L. m 0,205. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

168. Arte etrusca. **MARSILIANA D'ALBEGNA (Grosseto).** *FABBRICA DI VETULONIA (?). Pettine.* Intorno al 650. Firenze, Museo Archeologico. Avorio. L. m 0,110; A. m 0,095. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

169. Arte etrusca. **Territorio di Viterbo (Lazio).** *Vaso (calamaio?) a forma di gallo con alfabeto etrusco.* Fine del VII-inizio del VI secolo. New York, The Metropolitan Museum of Art, fondazione Fletcher, 1924. Bucchero. A. m 0,116. (Foto Museo.)

170. Arte etrusca. **CERVETERI, tomba Regolini-Galassi.** *Bracciale.* 650-625. Vaticano, Museo Etrusco Gregoriano. Oro. L. m 0,26; A. m 0,069. (Foto Anderson, Roma.)

171. Arte etrusca. **CERVETERI, tomba Regolini-Galassi.** *Grande fibula a disco.* 670-650. Vaticano, Museo Etrusco Gregoriano. Oro. L. m 0,315. (Foto Scala, Antella, Firenze.)

Per la forma della tomba, Cfr. 421.

172. Arte etrusca. **VULCI, "grotta d'Iside".** *Statuetta di offerente.* 570-550. Londra, British Museum. Gesso naturale. A. m 0,85. (Foto U.D.F. - La Phototèque.)

173. Arte etrusca. **TARQUINIA.** *Brocchetta a decorazione geometrica.* Metà del VII secolo. Tarquinia, Museo Nazionale. Ceramica. A. m 0,16. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

174. Arte etrusca grecizzante. **VULCI.** *"PITTORE DELLE RONDINI". Coppa decorata.* Fine del VII secolo. Vulci, Antiquarium. Ceramica. A. m 0,24. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

A sinistra, fra il cavaliere e la sirena, un viticcio a spirale sul quale sono posate le rondini (quasi cancellate), da qui il nome dato al pittore. Per l'attribuzione, vedi bibliografia n. 297.

175. Arte etrusco-corinzia. **PESCIA ROMANA (Lazio).** *"PITTORE DEI ROSONI". Imitazione di una olpe corinzia.* 580-550. Firenze, Museo Archeologico. Ceramica. A. m 0,29. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

176. Fabbrica greca in Etruria (?). **CERVETERI, necropoli del Monte Abatone.** *Cratere decorato con una coppia di cavalli e animali favolosi.* Prima metà del VII secolo. Cerveteri, Antiquarium. Ceramica. A. m 0,55 c. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

177. Arte greca. **CERVETERI.** Firmato da *ARISTONOTHOS. Cratere (part.): battaglia navale.* Intorno al 650. Roma, Palazzo dei Conservatori. Ceramica. A. m 0,358; D. m 0,239. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

La firma in alfabeto greco è sull'altra faccia del cratere che rappresenta l'accecamento di Polifemo. (Cfr. 438.-439.)

178. Arte etrusco-corinzia. **CERVETERI.** *Cratere: il mito di Eracle.* 580-550. Parigi, Musée du Louvre. Ceramica. A. m 0,20; D. m 0,31. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Già nella collezione Campana, a Roma.

179. Arte etrusco-corinzia. **BISENZIO (lago di Bolsena).** *FABBRICA DI VULCI. Imitazione di una coppa corinzia.* 580-550. Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia. Ceramica. A. m 0,125; D. m 0,23. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Pezzo attribuito al "PITTORE DELLE CODE INTRECCIATE". (Cfr. COLONNA, Studi Etruschi, XXIX, *1961.)*

180. Arte etrusca. **CERVETERI, tomba.** *Statuetta di antenato.* Intorno al 600. Londra, British Museum. Terracotta. A. m 0,472. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

181. Arte etrusca. **CERVETERI.** *"Lastre Boccanera": consulto di un sacerdote.* 550-530. Londra, British Museum. Pittura su terracotta. A. di ciascuna lastra m 1,015; L. m 0,565. Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Le lastre dovevano servire per la decorazione interna di una camera sepolcrale.

182. Arte etrusca. **VEIO; il tempio più antico.** *Antefissa.* Intorno al 575. Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia. Terracotta. A. m 0,131. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

183. Arte etrusca. **ACQUAROSSA (Ferento d'Etruria), tempio.** *Lastra del fregio: Eracle e il toro cretese.* 540-525. Viterbo, Museo Civico. Terracotta. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

184.-185. Arte etrusca. **VEIO, tempio di Portonaccio.** *LABORATORIO DI VULCA (?). Statua di Apollo (part. e insieme).* 510-490. Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia. Terracotta. A. m 1,81. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

L'Apollo e le altre statue di questo complesso, costituivano l'ornamento del tempio di Portonaccio (ai piedi della città di Veio) sul fastigio, sorrette da basi quadrate. (Cfr. 186.-187.)

186. Arte etrusca. **VEIO, tempio di Portonaccio.** *LABORATORIO DI VULCA (?). Testa di Hermes.* Intorno al 490. Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia. Terracotta. A. m 0,41. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

(Cfr. 185.)

187. Arte etrusca. **VEIO, tempio di Portonaccio.** *LABORATORIO DI VULCA (?). Dea con infante (part.).* Intorno al 500-490. Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia. Terracotta. A. m 1,66. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

(Cfr. 185.)

188. Arte etrusca. **PALESTRINA.** *Gronda con fregio che rappresenta un corteo di divinità.* Intorno al 530-520. Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia. Terracotta. L. m 0,44; A. m 0,56. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

189. Arte etruschizzante del Lazio. **ROMA, Palatino.** *Frammento d'antefissa.* Intorno al 480. Roma, Antiquarium del Palatino. Terracotta. A. m 0,146. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

L'importanza di questo pezzo proviene dal fatto di essere stato trovato sul Palatino, sotto le fondamenta del palazzo di Domiziano. Testimonia così l'esistenza di un tempio arcaico sul luogo considerato come il più antico di Roma, cioè fin dai primi tempi della repubblica. È decorato da artigiani latini piuttosto che etruschi.

190. Arte etrusca. **CONCA, tempio.** *Frammento d'antefissa: satiro e menade.* Intorno al 490. Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia. Terracotta. A. m 0,59 ca. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

191. Arte etrusca. **VULCI, tomba.** *Frammento di decorazione esterna: Centauro.* 590-580. Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia. Tufo. A. del frammento m 0,77. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

192. Arte etrusca. **VULCI, tomba.** *Frammento di decorazione esterna: leone alato (part.).* 540-530. Firenze, Museo Archeologico. Tufo vulcanico (nenfro). (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

193. Arte etrusca. **SAN VALENTINO DI MARSCIANO (Perugia).** *FABBRICA DI CAERE (?). Tripode: miti greci.* 510-500. Monaco, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek. Bronzo. A. totale m 0,438. (Foto Museo.)

Questo pezzo, con altri bronzi della stessa provenienza, fa parte della collezione Loeb. Il tripode, in lamina di ferro estremamente leggera, aveva una destinazione unicamente funeraria.

194. Arte etrusca. **VULCI.** *Tripode con bacile.* Prima metà del V secolo. Londra, British Museum. Bronzo. A. m 0,672 (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

195. Arte etrusca. **PYRGI, tempio B.** *Frammento di decorazione.* Intorno al 490. Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia. Terracotta. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

196. Arte etrusca. **PYRGI, tempio A.** *Decorazione della testata della trave centrale del frontone: leggenda tebana.* Intorno al 460. Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia. Terracotta. A. m 1,26. (Foto J. Reale, Roma.)

Dopo aver preso conoscenza di questa illustrazione (dicembre 1970), sono stati ritrovati altri frammenti per la ricostruzione totale della scena. Essa si riferisce probabilmente al mito dei Sette contro Tebe piuttosto che a una lotta di divinità dell'Olimpo contro i Giganti, come si è in un primo tempo pensato.

197. Arte etrusca. **CERVETERI.** *Sarcofago con coppia di sposi.* Intorno al 520. Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia. Terracotta. L. m 2,20; A. m 1,41. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Il sarcofago e quello della figura 198, conteneva le ceneri dei defunti; in realtà si trattava di urne. Le mani tenevano probabilmente degli oggetti (uova?).

198.-200. Arte etrusca. **CERVETERI.** *Sarcofago con coppia di sposi (part. e insieme).* Intorno al 510-500. Parigi, Musée du Louvre. Terracotta. L. m 1,90; A. m 1,14. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Il pezzo proviene dalla collezione Campana; poiché la policromia è stata rinfrescata, si è spesso sospettato che il complesso avesse subito ampi restauri moderni; un serio esame eseguito in occasione di questa pubblicazione ha rivelato l'integrità sostanziale dei busti, anche se si è notato qualche restauro su una parte delle gambe e dei piedi. Sul coperchio della testa femminile sono visibili alcuni elementi dell'ornamentazione vegetale della pittura originale, non ritoccati.

201. Arte etrusca. **CERVETERI.** *Urnetta cineraria a forma di letto funebre.* 510-500. Parigi, Musée du Louvre. Terracotta. L. m 0,63; A. m 0,59. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

202. Arte etrusca. **CERVETERI.** *Coperchio di urna cineraria.* Intorno al 480. Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia. Terracotta. L. m 0,90; A. m 0,495. (Secondo il catalogo della mostra, Arte e Civiltà degli Etruschi, Torino, 1967, n. 322.)

L'interesse di questo pezzo sta nella sua somiglianza con le sculture del tempio della dea Afaia, frontone ovest, a Egina, che rappresentano un momento importante nella evoluzione dell'arte greca. Esso è stato esposto a Vienna nel 1966 e a Torino nel 1967.

203. Arte etrusca. **CERVETERI, necropoli del monte Abatone.** *Coperchio di urna cineraria (part.): donna che versa un profumo.* Intorno al 530. Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia. Terracotta. L. dell'insieme m 0,62; A. m 0,61. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

204. Arte etrusca. **CASTEL SAN MARIANO (Perugia).** *FABBRICA DI CAERE (?). Lamina di rivestimento di un carro (?): scena mitologica.* Intorno al 510. Perugia, Museo Nazionale Archeologico dell'Umbria. Lamina di bronzo. A. m 0,355. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

(Cfr. 205.)

205. Arte etrusca. **CASTEL SAN MARIANO (Perugia).** *FABBRICA DI CAERE (?). Lamina di rivestimento di un carro: Gorgone.* 540-530. Monaco, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek. Lamina di bronzo lavorato a sbalzo. A. massima m 0,432. (Foto Museo.)

(Cfr. 204.)

206. Arte etrusca. Etruria meridionale. *Oinochoe (part.): Pegasi nascenti dal torso di Medusa decapitata.* Fine del VI secolo. Firenze, Museo Archeologico. Ceramica. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

207. Arte etrusca. **TARQUINIA, necropoli.** *Lastra di chiusura di una tomba (part.).* Intorno al 560. Tarquinia, Museo Nazionale. Calcare. A. m 0,80 (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

208. Arte etrusca. **TARQUINIA, tomba delle Leonesse.** *Parete di fondo.* 530-520. Pittura su tufo. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

209. Arte etrusca. **TARQUINIA, tomba delle Leonesse.** *Coppia di danzatori.* 530-520. Pittura su tufo. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

(Cfr. 208.)

210. Arte etrusca. **TARQUINIA, tomba degli Auguri.** *Invocazione dinanzi alla porta della tomba.* Intorno al 530. Pittura su tufo. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

211. Arte etrusca. **TARQUINIA, tomba della Caccia e Pesca.** *Il tuffatore.* 530-520. Pittura su tufo. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

212.-213. Arte etrusca. **TARQUINIA, tomba del Cacciatore.** *Fregio della tappezzeria, veduta dell'interno.* 490-480. Pittura su tufo. Dimensioni della camera: Larg. m 3,16; Lung. m 4,82; A. delle pareti m 2,38. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

La tomba n. 3700 è formata da una sola camera che imita una tenda; sui pali sono appesi anatre, cerbiatti e copricapo; il soffitto della tenda è formato da una tappezzeria il cui bordo è decorato da un fregio di animali di stile arcaico.

214. Arte protoetrusca. **BISENZIO (lago di Bolsena), necropoli d'Olmo Bello.** *Urna cineraria con volto umano su un trono.* Prima metà del VII secolo. Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia. Terracotta. A. con il trono m 0,58. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Il pezzo proviene dalla tomba n. 18; è accompagnato da ceramiche in pasta colorata di rosso con ornamenti dipinti in bianco.

215. Arte etrusca. **VEIO (Campetti).** *Urna cineraria: immagine di defunto (?) su un trono.* VI secolo. Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia. Terracotta. A. m 0,27; D. m 0,57. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

La località Campetti comprendeva una zona sacra all'interno della città.

216. Arte etrusca. **CHIUSI.** *Urna funeraria con statuetta e figurine applicate.* VII secolo. Chiusi, Museo Etrusco. Terracotta. A. m 0,88 c. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Questo pezzo conosciuto con la denominazione di "cinerario Gualandi", è stato rubato dal museo di Chiusi negli ultimi giorni dell'aprile 1971.

217. Arte etrusca orientalizzante. **CHIUSI, tomba della Pania.** *Recipiente cilindrico (part.).* Intorno al 580-550. Firenze, Museo Archeologico. Avorio. A. m 0,22. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

218. Arte etrusca. **CHIUSI.** *Urna cineraria a maschera umana (canopo).* VII secolo: Chiusi, Museo Etrusco. Terracotta. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

219. Arte etrusca. **CHIUSI (Marcianella).** *Urna cineraria a forma umana (canopo).* Intorno al 540. Siena, Museo Archeologico. Terracotta. A. m 0,39. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Pezzo proveniente dalla collezione E. BONCI CASUCCINI, *di Marcianella (Chiusi).*

220. Arte etrusca. **SARTEANO (Chiusi).** *Urna cineraria a profilo umano (canopo).* Intorno al 500. Siena, Museo Archeologico. Terracotta. A. m 0,29. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Pezzo proveniente dalla collezione BARGAGLI, *Sarteano.*

221. Arte etrusca. **CHIUSI.** *Urna cineraria (canopo) a testa virile.* Intorno al 550-500. Firenze, Museo Archeologico. Terracotta. A. m 0,275. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

222. Arte etrusca. **DOLCIANO (Chiusi).** *Urna cineraria (canopo): testa virile.* 500-480 (?). Chiusi, Museo Etrusco. Terracotta. A. m 0,27. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

La testa appartiene a un pezzo noto col nome di "canopo di Dolciano", riprodotto in quasi tutte le opere sull'arte etrusca, con un trono in lamine di bronzo decorato con motivi di arte orientalizzante. Un recente esame ha stabilito che il tutto era un "pasticcio" fatto con pezzi di diversa provenienza; la testa, liberata così dal suo contesto orientalizzante, mostra, a nostro avviso, l'influenza dello stile greco della fine dell'arcaismo. (Cfr. fig. 93, testa dell'efebo di Selinunte.)

223. Arte etrusca. **CHIUSI.** *Urna cineraria (canopo): testa virile.* Intorno al 550-500. Firenze, Museo Archeologico. Terracotta. A. m 0,226. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

224. Arte etrusca. *FABBRICA DI CHIUSI. Frammento di statua funeraria.* Intorno al 530. Cortona, Museo dell'Accademia Etrusca. Tufo (pietra fetida). A. m 0,285 (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

225. Arte etrusca. **CHIUSI.** *Statua funeraria.* 540-520. Palermo, Museo Nazionale. Tufo (pietra fetida). A. m 1,35. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Questo pezzo, noto col nome di "Plutone", faceva parte dell'antica collezione CASUCCINI, *raccolta nella prima metà del XIX secolo e acquistata nel 1863 dal Museo di Palermo. Il tipo della statua seduta è influenzato dall'arte greca; la testa è ancora vicina alle ultime urne-canopo.*

226. Arte etrusca. **MURLO (Siena), santuario di Poggio Civitate.** *Decorazione architettonica: sfinge.* 570-550. Siena, Museo Archeologico. Terracotta. L. m 0,70; A. m 0,70. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Il pezzo formava probabilmente uno degli acroteri del santuario. Le sculture provenienti dagli scavi di Poggio Civitate saranno trasferite prossimamente nel Palazzo Comunale di Siena.

227. Arte etrusca. **MURLO (Siena), santuario di Poggio Civitate.** *Testa di statua.* 550-530. Siena, Museo Archeologico. Terracotta. A. m 0,23. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Sul fastigio del tetto del santuario si trovavano statue rappresentanti personaggi seduti, la maggior parte delle quali rivela un tipo primitivo. Il pezzo qui riprodotto risale con ogni probabilità a un restauro dell'edificio di cui si hanno le tracce anche nella pianta del complesso. I pezzi di Murlo (Cfr. 226, 446), una volta terminati gli scavi in corso, saranno trasferiti nel Palazzo Comunale di Siena.

228. Arte etrusca. **CHIUSI, tomba della Scimmia.** *Dama che assiste ai ludi funebri.* Inizio del V secolo. Pittura su tufo. (Foto R. Bianchi Bandinelli.)

La foto di questa pittura, oggi quasi cancellata, è stata eseguita con filtro rosso nel 1938 (non pubblicata nell'opera di R. BIANCHI BANDINELLI, Le pitture delle tombe arcaiche a Chiusi, *Roma 1939).*

229. Arte etrusca. **SPERANDIE (Perugia).** *FABBRICA DI CHIUSI. Sarcofago (part.): ritorno da una spedizione di guerra.* Intorno al 460-450. Perugia, Museo Nazionale Archeologico dell'Umbria. Tufo calcareo (pietra fetida). L. dell'insieme m 1,90. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Il tema della spedizione è del tutto eccezionale nel repertorio di questi monumenti. Il corpo del defunto deposto nel sarcofago era accompagnato dalle sue armi.

230. Arte etrusca. **CHIUSI, tomba del Colle.** *Fregio dipinto e soffitto (part.).* Fine del V secolo. Pittura su tufo. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

231. Arte etrusca. **CHIUSI.** *Brocca a rilievi.* Fine del VI secolo. Palermo, Museo Nazionale. Bucchero. A. m 0,495. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Questo pezzo faceva parte dell'antica collezione CASUCCINI *(Cfr. 225); è noto nella vecchia letteratura archeologica col nome di "vaso di Anubis", termine che rivela la credenza di una parentela tra l'arte etrusca e quella egiziana; la figura qui rappresentata è probabilmente il Minotauro; vi si riconosce l'immagine di una gorgone; ma il fregio non presenta un soggetto coerente.*

232. Arte etrusca. **CHIUSI.** *Brocchetta a testa di felino.* Seconda metà del VI secolo. Firenze, Museo Archeologico. Bucchero. A. m 0,413. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

233. Arte etrusca. **BROLIO (Val di Chiana).** *Statuetta già sostegno di un mobile.* Intorno al 550. Firenze, Museo Archeologico. Bronzo. A. m 0,364. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Il complesso è costituito da tre figurine virili e una femminile. (Cfr. 234.)

234. Arte etrusca. **BROLIO (Val di Chiana).** *Statuetta già a sostegno di un mobile.* Intorno al 550. Firenze, Museo Archeologico. Bronzo. A. m 0,364. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

(Cfr. 233, altra statuetta.)

235.–236. Arte etrusca. **CAMUCIA (Cortona).** *Grande lampada a olio.* 460-440 (?). Cortona, Museo dell'Accademia etrusca. Bronzo. D. m 0,45. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

237. Arte etrusca. **AREZZO.** *Chimera.* 380-360. Firenze, Museo Archeologico. Bronzo. L. alla base m 1,825; A. alla base m 0,65. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Questo pezzo trovato nel 1552 o nel 1554, è stato restaurato durante il Rinascimento (B. CELLINI?, *zampa del lato sinistro) e, più tardi (la coda nella sua parte terminale). Sulla zampa anteriore destra l'iscrizione* TINS' CVIL, *incisa sul modello prima della fusione, che reca il nome di* TINIA, *lo Zeus-Giove degli Etruschi.*

238. Arte etrusca. **VETULONIA, tumulo della Pietrera.** *Frammenti di statue.* Fine del VII secolo. Firenze, Museo Archeologico. Calcare. A. della testa m 0,26; A. del busto m 0,626. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

I frammenti appartengono a statue differenti ma del medesimo stile e fanno parte degli ornamenti di una tomba.

239.–240. Arte etrusca. **VOLTERRA.** *Testa di divinità (Apollo?) vista da tre quarti e di fronte.* Intorno al 480. Volterra, proprietà privata (Lorenzo Lorenzini). Marmo locale. A. m 0,315. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

La provenienza di questo pezzo straordinario è ignota; esso giaceva dimenticato da lungo tempo nella casa Lorenzini.

241. Arte etrusca. **MONTEGURAGAZZA (Bologna).** *Statuetta d'offerente.* Intorno al 480. Bologna, Museo Civico. Bronzo. A. m 0,245. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

242. Arte etrusca. **MONTEGURAGAZZA (Bologna).** *Statuetta d'offerente.* In torno al 480. Bologna, Museo Civico. Bronzo. A. m 0,245. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

243. Arte etrusca. **BOLOGNA, necropoli della Certosa.** *Stele funeraria: viaggio agl'Inferi e leonessa che allatta un bambino.* 420-390. Bologna, Museo Civico. Calcare sabbioso. A. m 1,23. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

244. Arte etrusca. **SALETTO DI BENTIVOGLIO (Bologna).** *Stele funeraria orientalizzante: due capre ai lati dell'Albero della Vita.* VI secolo. Bologna, Museo Civico. Calcare sabbioso. L. m 0,25; A. m 0,65. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

245. Arte etrusca. **PONTASSIEVE (Firenze).** *Stele funeraria.* 475-470. Fiesole, Museo Archeologico. Arenaria (pietra serena). A. m 1,30. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

La forma e la decorazione della stele sono tipiche del territorio di Fiesole.

246. Arte etrusca. **BOLOGNA.** *Testa di sfinge (?) funeraria.* Intorno al 580-550 (?). Bologna, Museo Civico. Calcare sabbioso. A. m 2,275. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Il pezzo proviene dai vecchi scavi del Gozzadini.

247.–248. Arte orientalizzante dell'Italia del nord. **BOLOGNA, necropoli della Certosa.** *Situla (insieme e particolare).* Intorno al 500. Bologna, Museo Civico. Lamina di Bronzo. A. m 0,320. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Sui fregi, rappresentazioni della vita quotidiana militare e religiosa. La tipologia del pezzo appartiene alla "civiltà delle situle" a cui partecipano i Paleoveneti e gli antichi popoli della Carinzia e della Slovenia.

249. Arte orientalizzante dell'Italia del nord. **BOLOGNA, necropoli Arnoaldi.** *Dorso di specchio: guerriero mitico che suona il corno.* Inizio del V secolo. Bologna, Museo Civico. Bronzo. D. m 0,15 (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

250. Arte greca. **SPINA, necropoli di Valle Trebba.** *Vasetto greco da profumi.* IV secolo. Ferrara, Museo Nazionale Archeologico. Terracotta. L. m 0,155. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Il vaso è stato trovato nella tomba n. 83 (nel maggio 1923) con altri tre pezzi analoghi (uno in forma di capriolo gli altri due in forma di toro), un bracciale in pasta di vetro e sei piccoli vasi in vetro giallo e blu destinati a contenere essenze profumate. La tomba era a inumazione.

251. Arte etrusca. **SPINA, necropoli di Valle Trebba.** *FABBRICA DI VULCI. Ansa e statuette di cratere: i Dioscuri.* Intorno al 490-475. Ferrara, Museo Nazionale Archeologico. Bronzo. L. massima m 0,180; A. m 0,187. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

La tomba n. 128 da cui proviene questa ansa con un'altra gemella, conteneva anche due candelabri e un tripode in bronzo tipico dei laboratori di Vulci (Cfr. 194) e numerosi vasi di grande e piccolo formato, di fabbricazione attica e dell'Italia del sud. (Inventari: S. AURIGEMMA, La necropoli di Spina in Valle Trebba, *I, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1960, pp. 46-62.)*

252. Arte etrusca. **SPINA, necropoli di Valle Trebba.** *Statuetta di lampada: giovane uomo che si taglia una ciocca di capelli.* Fine del V secolo. Ferrara, Museo Nazionale Archeologico. Bronzo. A. m 0,170. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Tomba n. 1157. Il gesto di tagliarsi una ciocca di capelli fu compiuto da Achille sulla tomba di Patroclo e da Oreste sulla tomba paterna (di Agamennone).

253. Arte etrusca. **BOLOGNA.** *Portafiaccole (part.): schiavetto accovacciato.* Intorno al 490-480. Bologna, Museo Civico. Bronzo. L. della torcera m 0,260. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Questa figurina, con un'altra analoga, è applicata alla barra trasversale del portafiaccole, alla quale da un lato è attaccato il manico e, dall'altro tre elementi in forma di freccia per inserirvi le fiaccole.

254. Arte della Magna Grecia. **TARANTO.** *Oinochoe (part.): testa femminile.* Fine del IV secolo. Taranto, Museo Nazionale. Ceramica. D. m 0,115. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

255. Arte della Campania. **FRATTE (Salerno).** *Fregio architettonico con rilievi e pitture.* Fine del V secolo. Salerno, Museo Provinciale. Terracotta. L. m 0,26. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Una teoria di leoni che combattono contro altri animali (tori?), oggi cancellata, era dipinta sotto la serie di teste in rilievo. Vedi bibliografia n. 149.

256. Arte italica. **FRATTE (Salerno).** *Maschera funeraria (?).* V secolo. Salerno, Museo Provinciale. Terracotta. A. m 0,22. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

257. Arte apula. **RUVO DI PUGLIA.** *Cratere (part.): guerriero che uccide un prigioniero.* 350-325. Vaticano Museo Etrusco Gregoriano. Ceramica. A. dell'insieme m 0,83. (Foto Alinari, Firenze.)

258. Arte della Magna Grecia. **LIPARI.** *Cratere (part.): il venditore di tonno.* Fine del IV secolo. Cefalù, Museo Mandralisca. Ceramica. A. m 0,42. (Foto Giuseppe Cappellani, Palermo.)

259. Arte italica. **ECLANO (Avellino).** *Frammento di decorazione architettonica: kymation.* IV-III secolo. Avellino, Museo Provinciale. Terracotta. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

260. Arte di Taranto. **TARANTO.** *Monumento funerario: statua.* III-II secolo. Berlino, Staatliche Museen. Calcare. A. m 0,64. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

261. Arte di Taranto. **Taranto.** *Rilievo: barbari in fuga.* II secolo. Taranto, Museo Nazionale. Calcare. A. m 0,325; L. m 0,195. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

262. Arte ellenistica di Taranto. **TARANTO.** *Statuetta femminile.* III secolo. Taranto, Museo Nazionale. Terracotta. A. m 0,275. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

263.–264. Arte apula. **LAVELLO (Potenza).** *Askos con maschera di Gorgone e scena di processione funebre (insieme e particolare).* VI secolo. Reggio Calabria, Museo Nazionale. Ceramica. A. m 0,48. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

265. Arte apula. **CANOSA DI PUGLIA (Bari).** *Askos a decorazione in terracotta.* IV-III secolo. Napoli, Museo Nazionale. Terracotta dipinta. L. m 0,48; A. senza le statuette m 0,48. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

266. Arte apula. **CANOSA DI PUGLIA (Bari), tomba.** *Pittura funeraria (part.).* Inizio del III secolo. Bari, Museo Archeologico. Affresco. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

La pittura si trovava all'esterno, sulla facciata della tomba, sopra una porta del naisco, ugualmente dipinto.

267. Arte della Lucania. **PAESTUM, tomba.** *Guerrieri sanniti in marcia (part.).* IV secolo. Napoli, Museo Nazionale. Affresco. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

268. Arte della Lucania. **PAESTUM, tomba.** *Lastra dipinta: scena di combattimento.* IV secolo. Paestum, Museo. Affresco. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

269. Arte della Lucania. **PAESTUM, tomba.** *Lastra dipinta: armatura e guerriero.* IV secolo. Paestum, Museo. Affresco. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

270.-271. Arte della Lucania. **PAESTUM, tomba.** *Lastra dipinta: pantera e grifi (insieme e particolare).* IV secolo. Paestum, Museo. Affresco. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

272. Arte della Lucania. **PAESTUM, tomba.** *Lastra dipinta: ludi funebri.* IV secolo. Paestum, Museo. Affresco. L. m 2,20. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

273. Arte della Lucania. **PAESTUM, tomba.** *Lastra dipinta: ludi funebri.* IV secolo. Paestum, Museo. Affresco. L. m 2,20. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

274. Arte della Lucania. **PAESTUM, tomba.** *Lastra dipinta (part.): nave dei morti - corteo di offerenti.* IV secolo. Paestum, Museo. Affresco. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

275. Arte della Lucania. **PAESTUM, tomba.** *Lastra dipinta (part.): scena di lamentazione funebre.* IV secolo. Paestum, Museo. Affresco. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

276. Arte italica. **ISERNIA, tomba.** *Pitture (part.): Ermete psicopompo.* Fine del III-inizio del II secolo. Napoli, Museo Nazionale. Affresco. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

277. Arte italica. **ROCCA SAN FELICE (Avellino), vallata dell'Ansanto, santuario della dea Mefite.** *Statuetta votiva femminile.* IV secolo. Avellino, Museo Provinciale. Terracotta. A. m 0,35. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

278. Arte locale della Campania. **SANTA MARIA CAPUA VETERE.** *Statua votiva di donna con dodici infanti.* III secolo. Capua. Museo Campano. Tufo. A. m 1,44. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Una serie di statue simili è stata trovata nella località di Curti, tra Santa Maria e Capua, vicino ad un altare, al sommo di una grande scalinata, fiancheggiata da due sfingi in calcare di tipo ellenistico.

279. Arte locale della Campania. **SANTA MARIA CAPUA VETERE.** *Statua votiva di donna con dodici infanti.* III secolo. Capua, Museo Campano. Tufo. A. m 1. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

280. Arte locale della Campania. **CAMPANIA.** *Busto votivo d'uomo.* III secolo. Berlino, Staatliche Museen. Terracotta. (Foto Museo - Isolde Luckert.)

281. Arte locale della Campania. **CALVI (Benevento).** *Statua votiva di giovane.* III-II secolo. Napoli, Museo Nazionale. Terracotta. A. m 1,69. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

282. Arte locale della Campania. **SANTA MARIA CAPUA VETERE.** *Statua votiva femminile.* III-II secolo. Già a Capua, Museo Campano. Terracotta. (Foto Laboratorio fotografico della Soprintendenza alle antichità della Campania, Napoli.)

Statua distrutta durante l'ultima guerra.

283. Arte italica. **PAESTUM.** *Statua di Marsia.* III-II secolo. Paestum, Museo. Bronzo. A. m 1,035. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

La statua fu trovata nei pressi del foro. Marsia era il simbolo delle libertà municipali. Vedi André Piganiol, *in* Revue Archéologique, XXII, VI serie, *Parigi, 1944, pp. 118-126.*

284. Arte locale della Campania. **POMPEI.** *Metopa: Atena, Dedalo ed Icaro oppure Efesto e Issione.* III secolo. Pompei, Antiquarium. Tufo. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

285. Arte italica. **CARAMANICO (Pescara), deposito votivo di un santuario.** *Statuetta votiva di Ercole.* III-I secolo. Chieti, Museo Nazionale. Bronzo. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

286. Arte italica. **CARAMANICO (Pescara), deposito votivo di un santuario.** *Statuetta votiva di Ercole.* III-I secolo. Chieti, Museo Nazionale. Bronzo. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

287.-288. Arte italica. **Italia centrale.** *Statuetta votiva di guerriero sannita (prospetto e dorso).* III secolo. Parigi. Musée du Louvre. Bronzo. A. m 0,292. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

289. Arte italica. **PIETRABBONDANTE (Campobasso).** *Statuetta votiva femminile.* III secolo. Bruxelles, Musée royaux d'Art et d'Histoire. Bronzo. A. m 0,15 c. (Foto A.C.L. Bruxelles.)

290. Arte medio-italica. **SAN GIOVANNI LIPIONI.** *Frammento di statua.* III-II secolo. Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles. Bronzo. A. m 0,27. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

La provenienza di questo pezzo è stata spesso attribuita alla località di Pietrabbondante, l'antica Bovianum Vetus; in realtà esso è stato trovato nei pressi di San Giovanni Lipioni (e non Scipioni!) a una ventina di km a nord-est di Bovianum, più vicino quindi al territorio dei Frentani che a quello dei Caraceni. (Cfr. Roma. L'arte romana nel centro del potere, *fig. 81.)*

291. Arte etrusca. **ORVIETO, tempio di Belvedere.** *Decorazione del frontone: eroe (part.).* VI secolo. Orvieto, Museo della Fondazione Claudio Faina. (Foto U.D.F. - La Photothèque.) *(Cfr. 341.)*

292. Arte etrusca. **VEIO, santuario urbano di Campetti.** *Statuetta di efebo di tipo classico.* Fine del V-inizio del IV secolo. Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia. Terracotta. A. m 0,635. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Questo pezzo, insieme ad altre numerose terrecotte che rivelano influenze della Magna Grecia (Taranto?), proviene dal santuario di Campetti. La sua somiglianza con una statuetta in bronzo trovata a Servirola (Reggio Emilia), luogo in contatto con Spina, è notevole. Vedi: Atti del convegno sulle città etrusca e preromana, *Bologna, Alfa, 1970, p. 172.*

293. Arte etrusca. **VULCI, tomba François.** *Combattimenti leggendari tra Etruschi e Romani.* Seconda metà del IV secolo. Roma, Villa Albani, collezione Torlonia. Affresco. L. m 3,12; A. m 1,28. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Il nome della tomba è quello dell'archeologo fiorentino (di origine francese) Alessandro François *(1796-1857) di cui fu l'ultima scoperta. Si tratta di una grande tomba di famiglia, con tre piccole camere lungo il corridoio di accesso e sette camere funerarie disposte attorno a un grande vestibolo a forma di T; sulle pareti di questo vestibolo si trovavano i fregi dipinti che furono distaccati (probabilmente nel 1862) da* R. Garrucci, *per il Museo Torlonia. Cfr. 294.-298., altri affreschi della medesima tomba.*

294. Arte etrusca. **VULCI, tomba François.** *Prigionieri troiani immolati da Achille ai mani di Patroclo.* Seconda metà del IV secolo. Roma, Villa Albani, collezione Torlonia. Affresco. L. m 3,25; A. m 1.70. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

(Cfr. 293., altro affresco della tomba François.)

295. Arte etrusca. **VULCI, tomba François.** *Una "lasha" o "Vanth", demone femminile della morte (part.).* [Cfr. 294.] Seconda metà del IV secolo. Roma, Villa Albani, collezione Torlonia. (Foto Deutsches Archäologisches Institut, Roma.)

296. Arte etrusca. **VULCI, tomba François.** *Prigioniero troiano (part.).* Seconda metà del IV secolo. Roma, Villa Albani, collezione Torlonia. Affresco. (Foto Deutsches Archäologisches Institut, Roma.)

(Cfr. 294.)

297. Arte etrusca. **VULCI, tomba François.** *Il signore Vel Saties e il suo schiavo Arnza.* Seconda metà del IV secolo. Roma, Villa Albani, collezione Torlonia. Affresco. L. m 0,81; A. m 1,35. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

298. Arte etrusca. **VULCI, tomba François.** *Frammento del fregio ornamentale.* Seconda metà del IV secolo. Roma, Villa Albani, collezione Torlonia. Affresco. L. del frammento m 0,53; A. m 0,35. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

(Cfr. 293.) In questo fregio vegetale ornato di teste femminili si avvertono influenze dirette dell'arte delle Puglie; esso era situato al di sopra delle porte delle Camere funerarie.

299. Arte etrusca. **VULCI.** *Cista ovale con fregio di amazonomachia.* Inizio del III secolo. Vaticano, Museo Etrusco Gregoriano. Lamina in bronzo lavorata a sbalzo; le statuette sul coperchio: bronzo fuso. Larg. m 0,28; Lung. m 0,49; A. m 0,385. (Foto Archivio fotografico Gallerie e Musei Vaticani.)

300. Arte etrusca. **VULCI.** *Dorso di uno specchio: Calcante.* Intorno al 380. Vaticano, Museo Etrusco Gregoriano. Bronzo lavorato al bulino. D. m 0,18. (Foto Scala, Firenze.)

L'indovino alato è sul punto di esaminare alcuni visceri per trarne auspici.

301. Arte etrusca. **TARQUINIA, tomba delle Bighe, parete di fondo.** *Ludi funebri-banchetto.* Intorno al 480. Tarquinia, Museo Nazionale. Affresco distaccato, fissato su un supporto moderno (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

La tomba è nota anche col nome di Stackelberg, che, nel 1827 ne fece delle copie disegnate al tratto. (Cfr. 302.-304.)

302. Arte etrusca. **TARQUINIA, tomba delle Bighe, parete di sinistra.** *Fregio piccolo (part.): atleti (dalla copia M. Stackelberg 1827).* Roma, Archivi dell'Istituto tedesco di Archeologia. Inchiostro e acquarello su velina. A. m 0,37. (Foto Deutsches Archäologisches Institut, Roma.)

303. Arte etrusca. **TARQUINIA, tomba delle Bighe, parete di fondo.** *Fregio piccolo (part.): spettatori dei ludi* (dalla copia di M. Stackelberg 1827.) Roma, Archivi dell'Istituto tedesco di Archeologia. Inchiostro e acquarello su velina. A. m 0,37. (Foto Deutsches Archäologisches Institut, Roma.)

Questi disegni sono una copia accuratissima dell'originale al momento della scoperta. Vi sono delle parti colorate, ma in generale i colori sono indicati a penna, in italiano.

304. Arte etrusca. **TARQUINIA, necropoli Monterozzi, tomba dei Leopardi.** *Scena di banchetto (part.).* Intorno al 450. Affresco. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

305. Arte etrusca. **TARQUINIA, necropoli Monterozzi, tomba dell'Orco, prima camera.** *La dama Vel [ia].* 375-350. *Affresco.* (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

306. Arte etrusca. **TARQUINIA, necropoli Monterozzi, tomba dell'Orco, seconda camera.** *Agamennone agl'Inferi (part.).* 325-300. Affresco. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

307. Arte etrusca. **TARQUINIA, necropoli Monterozzi, tomba dell'Orco.** *Veduta della seconda camera; nel fondo Ulisse acceca Polifemo.* 300-275. Affresco. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Polifemo è caratterizzato da una iscrizione col nome CUCLU *(Ciclope).*

308. Arte della Magna Grecia in Etruria. **TARQUINIA.** *Sarcofago dipinto (part.): amazzone.* Fine del IV secolo. Firenze, Museo Archeologico. Pittura su marmo greco. L. dell'insieme m 1,94; A. del frego dipinto m 0,50. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

La scena di amazonomachia è dipinta su un sarcofago la cui iscrizione brutalmente incisa sulle pitture reca il nome di Ramtha Huzcnai. (Cfr. J. Charbonneaux, R. Martin, F. Villard, La Grecia ellenistica, *figg. 102-104.)*

309. Arte etrusca. *Cratere, detto degli Argonauti (part.).* Intorno al 300-275. Firenze, Museo Archeologico. Ceramica. A. dell'insieme m 0,395. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

310. Arte etrusca. *Skyphos (part.): uccisione di un uomo davanti alla porta di casa.* Fine del IV secolo. Boston, the Museum of Fine Arts, collezione Perkins. Ceramica. A. dell'insieme m 0,385. (Foto Museo. Per gentile autorizzazione del Museum of Fine Arts, Boston.)

(Cfr. 311, altra faccia del medesimo vaso.)

311. Arte etrusca. *Skyphos (part.): addio del morto alla sposa, assistito dal demone Charun (Caronte).* Fine del IV secolo. Boston, the Museum of Fine Arts, collezione Perkins. Ceramica. A. dell'insieme m 0,385. (Foto Museo. Per gentile autorizzazione del Museum of Fine Arts, Boston.)

(Cfr. fig. 310.) Questo vaso è stato attribuito a un laboratorio vicino al "Fluid Group", forse di Volterra o di Chiusi.

312. Arte etrusca. **PERUGIA, tomba dei Volumni.** *FABBRICA DI VOLTERRA. Cratere (part.): lotta di Eracle col mostro marino.* Seconda metà del IV secolo. Perugia, Museo Nazionale Archeologico dell'Umbria. Ceramica. A. dell'insieme m 0,67. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Si tratta del mito di Esione.

313. Arte etrusca. **VOLTERRA.** *FABBRICA DI VOLTERRA. Cratere.* Fine del IV-inizio del III secolo. Volterra, Museo Guarnacci. Ceramica. A. m 0,342. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

314. Arte etrusca. **VOLTERRA.** *FABBRICA DI VOLTERRA. Cratere. (part.): pigmeo e gru.* IV secolo. Firenze, Museo Archeologico. Ceramica. A. dell'insieme m 0,345. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

315. Arte etrusca. **CHIUSI.** *FABBRICA DI FALERI (?). Anfora (part.): scena di combattimento.* Fine del IV secolo. Chiusi, Museo Etrusco. Ceramica. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

316. Arte etrusca. **TARQUINIA.** *FABBRICA DI GENUCILIA (CAERE?). Piatto con testa di profilo.* IV secolo. Tarquinia, Museo Nazionale. Ceramica. D. m 0,135. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

317. Arte etrusca. **CHIUSI.** *Anfora con anse a rilievo.* Fine del IV secolo. Chiusi, Museo Etrusco. Ceramica. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

318. Arte etrusca. **ORVIETO.** *PITTORE DEL "GRUPPO DI VANTH". Anfora (part.): Charun e cocchio con draghi.* Fine del IV secolo. Orvieto, Museo della fondazione Claudio Faina. Ceramica. A. dell'insieme m 0,35 c. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

(Cfr. 319, altra faccia del medesimo vaso.)

319. Arte etrusca. **ORVIETO.** *PITTORE DEL "GRUPPO DI VANTH". Anfora (part.): Vanth e Cerbero.* Fine del IV secolo. Orvieto, Museo della fondazione Claudio Faina. Ceramica. A. dell'insieme m 0,35 c. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

(Cfr. 318, altra faccia del medesimo vaso.)

320. Arte etrusca. **TARQUINIA.** *Sarcofago (part.): giacente.* 350-400. Tarquinia, Museo Nazionale. Tufo (nenfro). L. del sarcofago m 2,01; A. del coperchio m 0,44. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

321. Arte etrusca. **TARQUINIA, tomba dei Partunus.** *Sarcofago di Velthur Partunus.* Fine del IV-inizio del III secolo. Tarquinia, Museo Nazionale. Marmo locale. L. m 2,08. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Il pezzo è noto nella letteratura archeologica come "sarcofago del Magnate". La lunga iscrizione descrive le funzioni ufficiali occupate da questo importante personaggio morto a 82 anni.

322. Arte etrusca. **TARQUINIA.** *Sarcofago con recumbente e rilievi con scene dell'Iliade (part.).* Fine del IV-inizio del III secolo. Tarquinia, Museo Nazionale. Tufo (nenfro). L. dell'insieme del sarcofago m 2,07; A. del coperchio m 0,96. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

323.-324. Arte etrusca. **TARQUINIA, tomba dei Partunus.** *Sarcofago con recumbente corpulento (insieme e particolare).* Fine del IV secolo (?). Tarquinia, Museo Nazionale. Marmo locale. L. m 2,43; A. totale m 0,69. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

325. Arte etrusca. **TARQUINIA.** *Immagine funeraria di Arnth Paipnas.* III secolo. Tarquinia, Museo Nazionale. Calcare. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

326.-327. Arte etrusca. **TUSCANIA.** *Sarcofago col mito delle Danaidi (insieme e particolare).* IV secolo. Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia. Tufo (nenfro). L. m 2,28; A. m 0,83. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

328.-329. Arte etrusca. **TARQUINIA, necropoli Monterozzi, tomba degli Scudi.** *Gruppo di Larth Velcha e della moglie Velia Seitithi (insieme e particolare).* 350-325. Affresco. (Foto U.D.F. - La Photothèque e Foto Scala, Firenze.)

330. Arte etrusca. **TARQUINIA, necropoli Monterozzi, tomba del Festoni.** *Parete e scudi a ghirlande (part.).* III secolo. Affresco. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

(Cfr. 331, altro affresco della medesima tomba.)

331. Arte etrusca. **TARQUINIA, necropoli Monterozzi, tomba dei Festoni.** *Soffitto (part.): fregio con putti.* III secolo. Affresco. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

(Cfr. 330, altro affresco della medesima tomba.)

332. Arte etrusca. **TARQUINIA, necropoli Monterozzi, tomba dei Festoni.** *Charun.* II secolo, Affresco. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

333. Arte etrusca. **Lazio.** *FABBRICA DI ROMA (?). Coppa con testa su fondo nero e scrizione in latino: "Belolai Pocolom.".* 250. Parigi, Musée du Louvre. Ceramica. D. m 0,14. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

334. Arte etrusca. **TARQUINIA, necropoli Monterozzi, 'tomba del Tifone'.** *Corteo di personaggi (part.).* Metà del II secolo. Affresco. L. del pannello m 2,70 c. (Foto Anderson, Roma.)

335. Arte etrusca. **VOLTERRA.** *Urna cineraria (part.): corteo solenne.* II secolo. Londra, British Museum. Alabastro. L. m 0,73; A. m 0,41. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

336. Arte etrusca. **VULCI.** *Coperchio di sarcofago con due sposi giacenti.* 370-360. Boston, the Museum of Fine Arts, dono di Mrs. Gardner Brawer. Marmo locale. Larg. m 1,178; Lung. m 2,188. (Foto Museo. Per gentile concessione del Museum of Fine Arts, Boston.)

337. Arte etrusca. **BOTTARONE (Città della Pieve).** *Coperchio d'urna per due persone (part.): la sposa.* Metà del IV secolo. Firenze, Museo Archeologico. Alabastro. L. dell'insieme m 1,23. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

La figura virile della medesima urna è stata rimaneggiata dai restauratori del XIX secolo.

338. Arte etrusca. **PERUGIA.** *Urna cineraria in forma di recumbente.* Fine del IV-inizio del III secolo. Leningrado, Museo di Stato dell'Ermitage. Bronzo. L. m 0,693; A. m 0,415. (Foto Museo.)

Vedi bibliografia n. 383.

339. Arte etrusca. **TUSCANIA.** *Sarcofago con recumbente.* Fine del III secolo. Firenze, Museo Archeologico. Terracotta. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

340. Arte etrusca. **TUSCANIA.** *Sarcofago con recumbente (part.)* Fine del III secolo. Roma, collezione privata. Terracotta. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

341. Arte etrusca. **ORVIETO, tempio del Belvedere.** *Decorazione di una trave del frontone: eroe.* IV secolo. Orvieto, Museo della fondazione Claudio Faina. Terracotta. A. m 0,80. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

342. Arte etrusca. **CIVITALBA (Marche), tempio,** *Fregio (part.): i Galati nel santuario di Delfi.* Intorno al 180-150. Bologna, Museo Civico. Terracotta. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

(Cfr. 343 che proviene dal medesimo edificio.)

343. Arte etrusca. **CIVITALBA (Marche, tempio.** *Decorazione frontonale: mito d'Arianna.* Intorno al 180-150. Bologna, Museo Civico. Terracotta. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

(Cfr. 342 che proviene dal medesimo edificio.)

344. Arte della Campania. **POMPEI.** *Frammento di fregio: combattimento contro i Galli.* Intorno al 150. Napoli, Museo Nazionale (depositi). Terracotta. A. m 0,33. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

345. Arte delle Puglie. **RUVO DI PUGLIA (?).** *Cratere (part. del collo): volute vegetali e testa femminile.* 350-340. Barletta, Museo Comunale. Ceramica. A. dell'insieme m 0,84. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

346. Arte etrusca (con influenza delle Puglie. **CERVETERI (?).** *Pannelli di una decorazione architettonica: volute vegetali e teste femminili.* Intorno al 150-125. Vaticano, Museo Etrusco Gregoriano. Terracotta. L. di ciascun pannello m 0,47-0,51. (Foto Alinari, Firenze.)

Nonostante alcuni dubbi la testa femminile appartiene al pannello originale.

347. Arte delle Puglie. **LECCE, giardino privato Palmieri.** *Interno di una tomba (part.): fregio.* Fine del IV secolo. Calcare e stucco. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

348. Arte ellenistica d Roma. **LUNI (La Spezia), tempio.** *Frammento della decorazione frontonale.* Intorno al 177-150. Firenze, Museo Archeologico. Terracotta. A. della testa m 0,18. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

349.-350. Arte etrusca. **VULCI.** *Bullae: Zeus e Atena su una quadriga tirata da cavalli alati - da sinistra a destra: Adone, Afrodite ed Eros.* Intorno al 360-350. Vaticano, Museo Etrusco Gregoriano. Lamina d'oro. D. m 0,054. (Foto Scala, Antella - Firenze.)

Le "bullae" avevano un valore di amuleto ed erano portate al collo dai fanciulli nati liberi. Le figure sono eseguite a sbalzo.

351. Arte etrusca del Lazio. **PALESTRINA.** *Cista (part.): giudizio di Paride.* Intorno al 330. Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia. Incisione su bronzo. A. m 0,575. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Antica collezione Barberini.

352. Arte etrusca del Lazio. **PALESTRINA.** *Coperchio di cista.* Intorno al 330-300. Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia. Bronzo. A. col manico m 0,318. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Antica collezione Barberini.

353. Arte etrusca. **PALESTRINA.** *Dorso di specchio: coppia mitologica.* Intorno al 250 (?). Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia. Bronzo. A. col manico m 0,318. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Antica collezione Barberini.

354. Arte ellenistica del Lazio. **PALESTRINA.** *Dorso di specchio: amorini e leone.* Fine del II secolo. Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia. Bronzo. A. col manico m 0,39. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Antica collezione Barberini.

355. Arte etrusca. **SARTEANO (Chiusi).** *Urna cineraria (part.): lotta fratricida tra Eteocle e Polinice (leggenda tebana).* III secolo. Siena, Museo Archeologico. Alabastro. L. m 0,82; A. dell'insieme m 0,98. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Antica collezione Bargagli; l'urna conserva tracce importanti della policromia originale; apparteneva alla tomba della famiglia etrusca Cumere.

356. Arte etrusca. **CHIUSI.** *Sarcofago (part.).* Prima metà del II secolo. Chiusi, Museo Etrusco. Alabastro. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

357.-358. Arte etrusca. **VOLTERRA.** *Urna cineraria: recumbente e viaggio del defunto a cavallo (insieme e particolare).* Fine del III-inizio del II secolo. Volterra, Museo Guarnacci. Alabastro. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Notare i due demoni femminili che fiancheggiano la composizione e che ripetono le statue di Vittorie sul piedistallo. Vedi Brunn (H.) *e* Körte (G.), I rilievi delle urne etrusche, *II, 1, tavv. XVIII, 3.*

È importante ricordare che nessuna rappresentazione di questo episodio della leggenda tebana è conservata nell'arte greca, anche se essa è frequente nell'arte etrusca (deriva forse da una pittura perduta?).

359. Arte etrusca. **PERUGIA (?).** *Urna cineraria: centauromachia.* Fine del II-inizio del I secolo. Verona, Museo Lapidario Maffeiano. Travertino. A. m 0,53. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

La composizione è una derivazione imbarbarita del medesimo tipo rappresentato nella fig. 360.

360. Arte etrusca. **VOLTERRA.** *Urna cineraria: centauromachia.* Metà del II secolo. Volterra, Museo Guarnacci. Alabastro. L. m 0,67. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

361. Arte etrusca d'epoca romana. **PALAZZONE, dintorni di Perugia.** *Urna cineraria di Thania Caesinia Volumnii.* 88-50. Perugia, Museo Nazionale Archeologico dell'Umbria. Travertino. A. m 0,88. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

L'iscrizione è in latino; il nome della famiglia etrusca dei Velimna è divenuto Volumnii, ma la tipologia dell'urna cineraria è rimasta etrusca. (Cfr. 411.)

362. Arte etrusca. **VOLTERRA.** *Urna cineraria (part.): partenza per l'ultimo viaggio.* Fine del II secolo. Volterra, Museo Guarnacci. Alabastro. A. m 0,31. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Sull'intera composizione, vedi Brunn (H.) *e* Körte (G.), I rilievi delle urne etrusche, *III, tavv. LXXXII, 7c.*

363. Arte etrusca. **VOLTERRA.** *Urna cineraria (part.): l'addio della defunta.* Fine del II secolo. Volterra. Museo Guarnacci. Alabastro. A. m 0,49. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Sulla composizione intera, vedi Brunn (H.) *e* Körte (G.), I rilievi delle urne etrusche, *III, tavv. LXII, 8.*

364. Arte etrusca. **VOLTERRA.** *Urna cineraria (part.): episodio della leggenda tebana.* Prima metà del II secolo (?). Volterra, Museo Guarnacci. Alabastro. A. dell'insieme m 0,43. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Sulla composizione intera, vedi Brunn (H.) *e* Körte (G.), I rilievi delle urne etrusche, *II, tavv. XXII, 4.*

365. Arte etrusca. **VOLTERRA.** *Urna cineraria: Edipo e i suoi figli.* Intorno al 150-130. Volterra, Museo Guarnacci. Alabastro. L. m 0,60; A. m 0,59. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

366. Arte etrusca. **VOLTERRA.** *Urna cineraria (part.): episodio della leggenda tebana.* Fine del II-inizio del I secolo. Volterra, Museo Guarnacci. Alabastro. A. m 0,50. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Sull'intera composizione, vedi Brunn (H.) *e* Körte (G.), I rilievi delle urne etrusche, *II, 1, tavv. XXII, 5.*

367. Arte medio-italica. **Territorio di Perugia.** *Statua onoraria di Aule Meteli, detta l'Arringatore (part.).* 110-90. Firenze, Museo Archeologico. Bronzo. A. della testa m 0,225. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

La statua è nota col nome di "Arringatore". (Cfr. 444.)

368. Arte medio-italica. *Ritratto di giovinetto.* III-II secolo. Firenze, Museo Archeologico. Bronzo. A. della testa m 0,23. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

369. Arte medio-italica. **FIESOLE (Firenze).** *Ritratto virile.* Intorno al 150. Parigi, Musée du Louvre. Bronzo. A. m 0,296. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Questo pezzo, trovato a Fiesole nel 1864, passò in seguito nella collezione del cardinale Guadagni.

370. Arte italica. **Dintorni di Teramo.** *Busto votivo (part.).* I secolo. Roma, Museo Nazionale Romano. Terracotta. A. dell'insieme m 0,40. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

371. Arte etrusca d'epoca romana. **VOLTERRA.** *Coperchio di urna cineraria: ritratto di A. Caecina.* 88-50. Volterra, Museo Guarnacci. Alabastro. L. m 0,59. A. m 0,33. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

372. Arte etrusca romanizzata. **VOLTERRA.** *Urna cineraria (part. di un lato): addio di un guerriero.* I secolo. Volterra, Museo Guarnacci. Alabastro. A. m 0,50. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Per gli altri episodi, vedi Brunn (H.) *e* Körte (G.), i rilievi delle urne etrusche, *II, 2, tav. LXI a.*

373. Arte etrusca d'epoca romana. **VOLTERRA.** *Urna cineraria: Paride, figlio di Priamo, si rifugia sopra l'altare.* Fine del II secolo. Volterra, Museo Guarnacci. Alabastro. L. m 0,80; A. m 0,56. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

374. Arte romana. **ROMA.** *Moneta: testa di Roma con elmo.* Intorno al 124-103. Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles, collezione d'Ailly. Argento. D. m 0,02. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

La moneta romana, un denario, fu coniata da P. Maenius Antiaticus.

375. Arte romana. **ROMA.** *Moneta: Roma con elmo incorona un trofeo.* Intorno al 110. Londra, British Museum. Argento. D. m 0,02. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

La moneta, un denario, fu coniata da M. Furius Philus, L.f. Il trofeo mostra armi sequestrate ai Galli.

376. Arte etrusca d'epoca romana. **SARTEANO (Chiusi).** *Urna cineraria in forma di statuetta di donna seduta fra due cavalli.* Fine del II-inizio del I secolo. Arezzo, Museo Archeologico. Terracotta. A. m 0,067. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

377. Arte etrusca d'epoca romana. **SARTEANO (Chiusi).** *Urna cineraria: statuetta di donna che nutrisce un serpente.* Fine del II-inizio del I secolo. Firenze, Museo Archeologico (depositi). Terracotta. A. m 0,52. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

378. Arte etrusca. **CORTONA.** *Divinità bifronte.* II secolo. Cortona, Museo dell'Accademia Etrusca. Bronzo. A. m 0,30. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Sulla gamba sinistra iscrizione etrusca (C.I.E. *437*): v. cvinti, arnt/ias. culs'ansi/ alpan'turce, *dedicazione di Velia Quintia, figlia di Arntia. Questo pezzo fu trovato, nel 1847, vicino alla doppia porta delle mura etrusche, insieme ad un'altra statuetta del medesimo stile che rappresenta Ercole e reca un'altra dedica* (C.I.E. *438*) *della stessa persona.*

379. Arte italica d'epoca romana. **PALESTRINA (Roma), necropoli.** *Busto femminile.* II secolo. Palestrina, Museo Prenestino Barberiniano. Calcare. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

380. Arte italica d'epoca romana. **PALESTRINA (Roma), necropoli.** *Busto femminile.* II secolo. Palestrina, Museo Prenestino Barberiniano. Calcare. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

381. Arte italica. **PALESTRINA (Roma), deposito votivo di un santuario.** *Testa votiva.* III secolo. Palestrina, Museo Prenestino Barberiniano. Terracotta. A. m 0,345. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

382. Arte italica d'epoca romana. **BENEVENTO, necropoli.** *Busto virile.* I secolo. Benevento, Museo del Sannio. Calcare. A. m 0,295. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

383. Arte italica d'epoca romana. **BENEVENTO, necropoli.** *Busto virile.* I secolo. Benevento, Museo del Sannio. A. m 0,385. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

384. Arte italica d'epoca romana. **TARANTO, necropoli.** *Busto virile.* I secolo. Taranto, Museo Nazionale. Calcare. A. m 0,40. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

385. Arte italica d'epoca romana. **TARANTO, necropoli.** *Busto virile.* I secolo. Taranto, Museo Nazionale. Calcare. A. m 0,40. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

386. Arte locale della Campania. **SANTA MARIA CAPUA VETERE.** *Stele funeraria.* II-I secolo. Capua, Museo Campano. Calcare. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

387. Arte locale della Campania. **TEANO (Caserta), necropoli.** *Stele funeraria con iscrizioni in lingua osca.* II-I secolo. Teano, Palazzo Vescovile, portico d'entrata. Tufo. A. m 1,09. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

388. Arte locale della Campania. **POMPEI, necropoli.** *Statua virile.* I secolo. Napoli, Museo Nazionale. Calcare. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

389. Arte italica. **SANTA MARIA CAPUA VETERE.** *Stele funeraria con due figure virili; in basso, scena della vendita di uno schiavo.* I secolo a.C.-I secolo d.C. Capua, Museo Campano. Calcare. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

390. Arte italica. **FRATTE (Salerno).** *Piccola testa votiva femminile.* I secolo. Salerno, Museo Provinciale. Terracotta. A. m 0,075. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

391. Arte italica. **ROCCA SAN FELICE (Avellino), vallata dell'Ansanto, santuario della dea Mefite.** *Statuetta votiva virile.* Avellino, Museo Provinciale. Bronzo. A. m 0,140. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

392. Arte italica. **ROCCA SAN FELICE (Avellino), vallata dell'Ansanto, santuario della dea Mefite.** *Statuetta votiva virile.* Avellino, Museo Provinciale. Bronzo. A. m 0,145. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

393. Arte italica. **AMITERNUM (L'Aquila).** *Monumento funerario: combattimento di gladiatori.* I secolo. L'Aquila, Museo Nazionale degli Abruzzi. Calcare. L. massima m 1,67. (Foto Alinari, Firenze.)

394. Arte romana. **ASSISI.** *Stele funeraria.* I secolo a.C.-I secolo d.C. Assisi, Museo Civico. Calcare. (Foto Alinari, Firenze.)

395. Arte romana. **SULMONA (L'Aquila).** *Monumento funerario: scena di transumanza.* I secolo. Sulmona, Museo Civico. Calcare. (Foto Soprintendenza, Chieti.)

396. Arte romana. **ISERNIA (Campobasso).** *Rilievo onorario dedicato da Attalus Nonii Marci servus.* I secolo. Isernia, Museo Provinciale. Calcare. A. m 0,76. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

397. Arte romana. **ISERNIA (Campobasso).** *Rilievo onorario dedicato da Attalus Nonii Marci servus (lato destro).* I secolo. Isernia, Museo Provinciale. Calcare. A. m 0,76. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

398. Arte etrusca. **ALERIA (Corsica), tomba n. 53.** *FABBRICA DI CLUSIUM-VOLATERRAE. Stamnos: fanciulli su delfini.* IV secolo. Aleria, Museo Jérôme-Carcopino. Ceramica. A. m 0,43. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

399. Arte etrusca. **ALERIA (Corsica), tomba n. 53.** *FABBRICA DI CLUSIUM-VOLATERRAE. Grande brocca (part.): Vanth sopra un carro trainato da grifi.* IV secolo. Aleria, Museo Jérôme-Carcopino. Ceramica. A. m 0,39. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

400. Arte delle Puglie. **ALERIA (Corsica), tomba n. 53.** *FABBRICA DI GNATHIA. Cratere con supporto.* Fine del IV-inizio del III secolo. Aleria, Museo Jérôme-Carcopino. Ceramica. A. totale col supporto m 0,40. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

401. Arte etrusca. **ALERIA (Corsica), tomba n. 53.** *FABBRICA DI TARQUINIA (?). Cratere: Piritoo agl'Inferi.* Fine del IV secolo. Aleria, Museo Jérôme-Carcopino. Ceramica. A. m 0,39. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Questo vaso, vicino alla produzione del "gruppo Funnel", è stato attribuito a un "PITTORE DI ALERIA" (M. Del Chiaro).

402. Arte del Lazio. **ALERIA (Corsica), tomba n. 33.** *FABBRICA DI ROMA (?). Piatto con elefante da guerra.* Fine del IV-inizio del III secolo. Aleria, Museo Jérôme-Carcopino. Ceramica. D. m 0,307. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Vedi il pezzo di Capena, Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia (Roma. L'arte romana nel centro del potere, *fig. 28*).

403. Arte etrusca. **VULCI, deposito votivo vicino alla porta nord.** *Modellino di tempio.* Prima metà del I secolo. Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia. Terracotta. L. m 0,185; A. m 0,220; Prof. m 0,326. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

404. Arte etrusca. **VEIO, santuario di Portonaccio.** *Frammento di un modellino di tempio.* Inizio del V secolo. Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia. Terracotta. Lung. m 0,33; Larg. m 0,35. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

405. Arte etrusca. **NEMI, santuario di Diana.** *Frammento di un modellino di tempio.* IV secolo (?). Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia. Terracotta. L. m 0,45; A. m 0,19. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

406. Arte etrusca. **AREZZO.** *Fregio architettonico.* Prima metà del V secolo. Arezzo, Museo Archeologico. Terracotta. Dimensioni di ciascun pannello L. m 0,585; A. m 0,52. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

407. Arte protostorica del Lazio. *Urna a forma di capanna, con figurina.* Prima età del Ferro, X-IX secolo. Roma, Museo Nazionale Preistorico. Terracotta. A. m. 0,25. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

408. Arte romana. **POMPEI.** *Pianta di una casa.* I secolo d.C. (Da Enciclopedia dell'Arte classica e orientale, VI, Roma, 1965, p. 324, fig. 337.)

Si tratta della pianta della Casa di Sallustio, scelta a caso fra le case pompeiane. Nella pianta, sono state evidenziate le parti principali che costituiscono il nucleo costante di ogni casa, al fine di dimostrare come la disposizione della casa corrisponda alla pianta di una tomba etrusca, in questo caso la tomba dei Volumnii, vicino a Perugia. (Cfr. 409.) Questa casa, nella pianta generale di Pompei, corrisponde alla Regione VI, 2, 4.

409. Arte etrusca. **PALAZZONE, dintorni di Perugia.** *Pianta della tomba dei Volumnii.* Seconda metà del II secolo, intorno al 150-120. (Da Von Gerkan e Messerschmidt, in "Mitteilungen des Deutschen archäologischen Instituts", Römische Abteilung, LVII, Monaco, 1942, pp. 122-235.)

(Cfr. 410.) La camera principale della tomba corrisponde all'atrio della casa, mentre la camera funeraria con le urne corrisponde al tablino. (Cfr. 408.)

410. Arte trusca. **PALAZZONE, dintorni di Perugia, tomba dei Volumnii.** *Interno della camera principale.* Seconda metà del II secolo. Tufo. sala centrale m 7,60 x 3,55; A. al centro m 2,80. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

(Cfr. fig. 409, pianta della tomba.)

411. Arte etrusca. **PALAZZONE, dintorni di Perugia, tomba dei Volumnii.** *Urna di Larth Velimnes Aules.* Intorno al 150-125. Calcare rivestito di stucco. A. totale m 1,75. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

L'urna è quella del capo della famiglia Velimnes - Volumnii. Al centro della base, fra i due demoni alati, era dipinto l'ingresso del defunto agl'Inferi. (Cfr. 361.)

412. Arte etrusca. **CERVETERI, necropoli Banditaccia.** *Tumulo e tombe in forma di fossa.* VII-VI secolo. Roccia e costruzioni in tufo. (Foto Alinari, Firenze.)

(Cfr. 415, pianta parziale della necropoli.)

413. Arte etrusca. **ORVIETO.** *Pianta della necropoli di Crocifisso del Tufo (part.).* Fine del VI-inizio del V secolo. (Disegno della signora L. Pannuti, dal rilievo della Soprintendenza alle Antichità, Firenze.)

Questa pianta è stata disegnata dopo la pubblicazione di Mario Bizzarri, La necropoli di Crocefisso del Tufo in Orvieto, *I, II, in "Studi Etruschi", XXX e XXXIV, Firenze, 1962-1966. Il punteggiato indica le tombe distrutte. (Cfr. 414, veduta della necropoli.)*

414. Arte etrusca. **ORVIETO.** *Necropoli di Crocefisso del Tufo (part.).* Fine del VI-inizio del V secolo. Blocchi di tufo. A. media delle facciate m 2,70-3,00. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

(Cfr. 413, pianta della necropoli.)

415. Arte etrusca. **CERVETERI.** *Pianta della necropoli Banditaccia (part.).* Disegno eseguito nel 1955 ed esposto a Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia. Guazzo su carta. (Foto U.D.F. - La Photothèque, con indicazioni dell'autore.)

(Cfr. 412, 416, 417.)

416. Arte etrusca. **CERVETERI, necropoli Banditaccia.** *Interno della "tomba degli Scudi e dei Seggi".* Fine del VII-inizio del VI secolo. Scavata nel tufo. L. m 3,55; D. m 8,80. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

(Cfr. 415, pianta della tomba.)

417. Arte etrusca. **CERVETERI, necropoli Banditaccia, tomba dei Rilievi.** *Camera funeraria decorata di stucchi.* Fine del IV-inizio del III secolo. Tufo ricoperto di stucco. Dimensioni della camera: Lung. m 7,43; Larg m 6,20. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

(Cfr. 415, pianta della tomba.)

418. Arte etrusca. **MARZABOTTO (Bologna).** *Pianta della città durante gli scavi del 1970.* (Dalla pianta messa a nostra disposizione dal professor G.A. Mansuelli, Bologna.)

419. Arte dell'Italia preromana. **POMPEI.** *Sviluppo urbano di Pompei:*
1 - Prima fase: VII secolo.
2 - Seconda fase: VI secolo.
3 - Terza fase: III secolo.

(Da H. Eschenbach, Die städtebauliche Entwicklung des antiken Pompeji, *in "Mitteilungen des Deutschen archäologischen Instituts. Römische Abteilung", 17. Ergänzungsheft, Heidelberg, Kerle, 1970, figg. 6, 8, 14.)*

La prima fase appartiene a una popolazione osca; la seconda agli Etruschi; la terza fase, secondo i più recenti studi, è posteriore all'occupazione della Campania da parte dei Sanniti (425). L'estensione urbana fu raggiunta soltanto all'epoca romana, dopo l'89. La posizione del foro, col tempio di Apollo, che data dal VI secolo, indica il centro del più antico agglomerato.

420. Arte etrusca. **CASTEL D'ASSO (Viterbo).** *Tombe scavate nella roccia.* III secolo. Tufo. A. media delle facciate m 3 (Foto professor Giovanni Colonna, Roma.)

Le tombe visibili in questa illustrazione corrispondono ai nn. 25-28 nell'opera di E. e G. Colonna *su Castel d'Asso.*

421. Arte etrusca. **CERVETERI.** *Veduta interna della tomba Regolini-Galassi.* VII secolo. Conci di calcare. I. m 1,30-1,70; A. m 3,00-3,40. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Questa tomba era sepolta con altre quattro sotto un tumulo di 48 metri di diametro; era formata da un corridoio diviso in due parti, una in pendio, lunga m 9,40, l'altra, la vera camera sepolcrale, che si apriva su due camere ovali di m 4,40 e m 3,30, era lunga m 7,35.

422. Arte della Campania. **CAPUA.** *Modello di porta di una città.* II secolo (?). Capua, Museo Campano. Calcare. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

Queste riproduzioni di porte di città erano inserite nel recinto delle tombe.

423. Arte etrusca. **PERUGIA.** *La Porta Marzia.* Intorno al III-II secolo. Costruzione in calcare. (Foto Gabinetto fotografico nazionale, Roma.)

Si tratta della parte superiore dell'antica porta etrusca che si trova inserita nelle fortificazioni erette nel 1540 e reca le iscrizioni COLONIA VIDIA *e* AUGUSTA PERUSIA *che datano all'epoca romana.*

424. Arte dell'America precolombiana. **TRUJILLO (Santiago de Cao, Perù).** *Figurine su uno dei colli di un doppio vaso.* Civiltà di Chimu recente, III quarto del XV secolo d.C. Parigi, Musée de l'Homme. Terracotta. A. m 0,184; D. massimo m 0,103. (Foto Museo - Oster.)

425. Arte degli Ascianti (Africa occidentale). **GHANA.** *Vaso funerario (part.).* XIX secolo (?). Amsterdam, Tropen-Museum. Bronzo. A. dell'insieme m 0,26. (Foto Museo.)

Il vaso, in forma di pentola panciuta, serviva all'offerta dei cavalli. Le immagini sul coperchio, paragonate con la nostra fig. 45, rivelano il parallelismo tra le culture primitive.

426. Arte del Sannio. **ALFEDENA (L'Aquila).** *Ornamento femminile (part.).* VI secolo. Alfedena, Museo. Bronzo. A. totale m 0,297. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

427. Arte del Piceno. **FABRIANO (Ancona), tomba orientalizzante.** *Cista. Disegno.* (Foto del Professor Luigi Leporini, Roma, da un suo disegno.)

L'oggetto originale è un bronzo del VII secolo depositato ad Ancona, Museo Nazionale delle Marche.

428. Arte del Sannio. **ALFEDENA L'Aquila).** *Frammento di corazza.* Fine del IV-III secolo. Alfedena, Museo. Bronzo. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

429. Arte delle Puglie o della Lucania. **LAVELLO (Potenza).** *Elmo di tipo corinzio-apulo.* Inizio del V secolo. Potenza, Soprintendenza alle Antichità. Bronzo. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

430. Arte italica. **OLIMPIA (Grecia).** *Elmo dedicato al santuario di Olimpia.* Intorno al 474. Londra, British Museum. Bronzo. A. m 0,203. (Foto Museo.)

Questo elmo reca un'iscrizione (C.I.G. 16) con la dedica di Gerone di Siracusa dopo la battaglia di Cuma nel 474 che determinò la disfatta degli Etruschi in Campania. Un altro esemplare è stato trovato recentemente a Olimpia. Un elmo simile si trova all'origine di un tipo che ha preso il nome di "elmo gallico" e che si trova in numerose necropoli dell'Italia centrale fino al IV secolo. Vedi bibliografia n. 164.

431. Arte etrusca. **VETULONIA.** *Stele funeraria di un guerriero.* Disegno eseguito dal vero. (Foto Soprintendenza alle antichità d'Etruria, Firenze, Gabinetto fotografico.)

Questo documento mostra un guerriero etrusco completamente armato, con la doppia ascia. L'iscrizione (C.I.E. *5213) ne dà il nome: Avle Feluske. (Cfr.* Pallottino, Testimonia Linguae Etruscae, *Firenze, La Nuova Italia, 1954, n. 363).*

L'originale della fine del VII-inizio del VI è depositato a Firenze, Museo Archeologico; è in arenaria sabbiosa; L. m 0,56; A. m 1,07; Spessore m 0,16.

432. Arte degli antichi veneti. **OPPEANO VERONESE (Verona).** *Elmo conico.* VI-V secolo. Firenze, Museo Archeologico. Bronzo. A. m 0,25. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

433. Arte etrusca. **VEIO, tempio di Portonaccio.** *Antefissa.* Primo quarto del V secolo (500-475). Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia. Terracotta. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

434. Arte locale della Campania. **SANTA MARIA CAPUA VETERE.** *Antefissa.* V secolo. Capua, Museo Campano. Terracotta. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

435. Arte apula. **LUCERA (Foggia).** *Antefissa.* VI secolo. Lucera, Museo Civico. Terracotta. A. m 0,205. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

436. Arte delle Puglie. **RUVO.** *Schema di una tomba decorata di pitture.* Acquarello che data alla metà del XIX secolo. Molfetta. Biblioteca del Seminario. Acquarello su carta. (Foto signora F. Tiné Bertocchi - Soprintendenza alle Antichità, Genova.)

L'acquarello mostra la disposizione del fregio che decorava le pareti di una tomba trovata a Ruvo, via dei Cappuccini, nel novembre 1833. Alcuni frammenti di questa decorazione sono conservati nel Museo di Napoli. Nonostante certe inesattezze, l'acquarello è un documento importante. La tomba data alla seconda metà del IV secolo. Era costruita in conci rettangolari di calcare; le pareti, alte m 1,32, avevano uno zoccolo che recava il fregio dipinto, alto m 0,56, e che aveva una superficie di m 3,18x1,59. Il fregio rappresenta una danza ritmica eseguita da donne guidate da un uomo e accompagnate da un giovinetto che suona la lira.

437. Arte italica. **Foce del Garigliano, santuario di Marica, deposito votivo.** *Statuetta.* Napoli, Museo Nazionale. Terracotta. A. m 0,61. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

(Cfr. 141.)

438. Arte greca. **CERVETERI.** Firmato da *ARISTONOTHOS. Cratere (part.): il Ciclope Polifemo accecato da Ulisse.* Intorno al 650. Roma, Palazzo dei Conservatori. Ceramica. A. m 0,358; D. m 0,239. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

(Cfr. 177, l'altra faccia del medesimo pezzo e 439 il disegno delle due facce di questo vaso.)

439. Arte greca. **CERVETERI.** *Firmato da ARISTONOTHOS. Disegno che sviluppa le due facce di un cratere: battaglia navale - accecamento di Polifemo.* (Da *Monumenti dell'Istituto di corrispondenza archeologica,* VIIII (IX), 1869, tav IV.)

(Cfr. 177, 428, le due facce del vaso.)

440. Arte etrusca. **TARQUINIA, tomba delle Bighe.** *Parete destra (part.): danzatori; sul fregio piccolo: giochi atletici e corsa dei carri.* Intorno al 480. Tarquinia, Museo Nazionale. Affresco. (Da F. Weege, Etruskische Malerei, Halle, 1921, tav. 86.)

Riproduzione di una vecchia fotografia (intorno al 1910).

441. Arte etrusca del Lazio. **FABRICA DI ROMA (Viterbo).** *Decorazione architettonica: Nike.* III secolo. Civita Castellana, castello (deposito del Museo Nazionale di Villa Giulia). Terracotta. (Foto Alinari, Firenze.)

442. Arte etrusca. **ORVIETO, tempio del Belvedere.** *Decorazione architettonica: testa barbuta.* VI secolo. Orvieto, Museo della fondazione Claudio Faina. Terracotta. A. m 0,16. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

443. Arte etrusco-ellenistica. **CIVITA CASTELLANA.** *Decorazione di frontone: torso di statua.* Fine del III secolo. Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia. Terracotta. A. m 0,56. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

La statua da cui proviene questo frammento era rappresentata seduta; il tipo somiglia alle consuete immagini di Apollo, ma potrebbe anche rappresentare un personaggio della leggenda etrusca, Cacu, di cui appaiono rappresentazioni su alcune urne. I resti del tempio, di cui la statua decorava insieme ad altri il frontone, sono stati trovati nella località di Scasato nei pressi di Civita Castellana, l'antica Falerii, i cui abitanti furono deportati dai romani a Falerii Novi nel 241.

444. Arte medio-italica. **Territorio di Perugia.** *Statua onoraria di Aule Meteli, detto l'Arringatore.* 110-90. Firenze, Museo Archeologico. Bronzo. A. m 1,70. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

(Cfr. 367.) La provenienza della statua, scoperta nel 1566 da un contadino, rimane incerta fra il villaggio di Pila, a 8 km a sud-ovest di Perugia, e la campagna di Sanguineto nei pressi del Lago Trasimeno, riva nord-est. La tecnica è quella a cera perduta con ritocchi a bulino, in sette pezzi (il corpo in due parti, le gambe, la mano, il braccio destro fino al gomito, la testa).

445. Arte medio-italica. **Territorio di Perugia.** *Statua di Aule Meteli (part.): iscrizione sulla toga.* 110-90. Firenze, Museo Archeologico. (Foto U.D.F. - La Photothèque.)

(Cfr. 444.) L'iscrizione è incisa sul modello in cera, prima della fusione in bronzo, il che attesta l'autenticità della dedica e del personaggio N. 4196 del Corpus inscriptionum etruscarum, (C.I.E.).

446. Arte etrusca. **MURLO (Siena), santuario di Poggio Civitate.** *Acrotero: statua di un personaggio seduto.* Intorno al 575-570. Siena, Museo Archeologico. Terracotta. A. del busto e cappello m 0,86; A. della parte inferiore m 0,53. (L'altezza totale della statua era di m 1,49.) (Foto Soprintendenza alle Antichità d'Etruria, Firenze.]

Le sculture provenienti dagli scavi di Poggio Civitate saranno trasferite in seguito nel Palazzo Comunale di Siena.

447. *Carta dell'Italia intorno al 100 a.C.*

448. *Carta delle undici regioni fissate da Augusto in Italia.*

449.-450. *Carta dell'Italia nel VI secolo a.C. - Carta delle fasi della conquista dell'Etruria da parte dei Romani.* (Da Raymond Bloch, *Les Étrusques,* Edizione francese, Presses Universitaires de France, Parigi - Edizione italiana, Aldo Garzanti editore, Milano.)

451. *Carta dell'Italia centrale intorno al 200 a.C.*

Ubicazione delle opere riprodotte

I numeri rimandano alle illustrazioni e alla documentazione iconografica.

Indice-Glossario

Cartine

L'ITALIA INTORNO AL 100 a.C.

Adria c2
Agrigento d7
Alba Fucente d4
Aleria b4
Alghero a5
Ancona d3
Anzio c4
Aosta a1
Aquileia d1
Arezzo c3
Ascoli (Picenum) . . . d3

Bari f4
Benevento d4
Bisenzio c3
Bologna c2
Bolsena c3
Brescia b1
Brindisi f5

Caere c4
Cagliari b6
Cales d4
Caltanissetta d7
Capua d4
Cefalù d6
Cesena c2
Chiavari b2
Chieti d4
Chiusi c3
Cirò f6
Cortona c3
Cosa c4
Cosenza e6
Crotone f6
Cuma d5

Egnatia f5
Elba (isola d') b3
Eraclea e5
Erice c6
Este c2

Fano d3
Feronia b5
Ferrara c2
Fiesole c3

Gela d7
Genova b2
Gioia del Colle f5
Grammichele d7

Imera d7
Ischia d5
Isernia d4

Lecce f5
Lilibeo c7
Lipari e6
Locri e6
Lucca b3
Lucera e4
Luni b2

Manfredonia e4
Marzabotto c2
Megara Hyblaea e7
Melfi e5
Mendolito e7
Messana e6
Metaponto f5
Modena c2

Napoli d5
Neto e7
Nora b6
Novilara d3

Olbia b4
Ostia c4

Padova c1
Padria a5
Paestum e5
Palermo d6
Parma b2
Perugia c3
Pesaro d3
Piacenza b2
Pisa b3
Pompei d5

Pontine (isole) d5
Populonia b3
Posada b5
Potenza e5
Preneste d4

Reggio e6
Rimini c2
Roma c4
Rudie f5

Sala Consilina e5
Salerno d5
Sardara b5
Sarsina c2
Sassari a5
Sassoferrato d3
Segesta c7
Selinunte c7
Senigallia d3
Senorbi b5
Sentino d3
Serri b5
Sibari e5
Siena c3
Siracusa e7
Suessa Aurunca d4

Taranto f5
Tarquinia c4
Tauromenio e7
Terni c3
Turi e5
Torralba b5
Torino a2

Urzulei b5
Uta a6

Velia e5
Ventimiglia a2
Vetulonia c3
Vizzini e7
Volterra c3
Vulci c4

447. L'Italia intorno al 100 a. C.

448. *Le undici regioni stabilite da Augusto in Italia*

449. *L'Italia nel VI secolo a. C.*

Le carte geografiche sono state realizzate da Jacques Person.

L'ITALIA CENTRALE INTORNO AL 200 a.C.

Località	Quadrante
Alba Fucente	E3
Albano	D4
Alfedena	E4
Amiterno	D3
Ancona	E1
Anzio	D4
Ardea	D4
Arezzo	C1
Arpino	E4
Ascoli (Picenum)	E2
Ascoli (Puglie)	G4
Assisi	D2
Atella	E5
Avellino	F5
Benevento	F5
Bieda	C3
Bisenzio	C3
Bolsena (lago di)	C2
Bolsena (Volsinii Novi)	C3
Bracciano (lago di)	C3
Brolio	C1
Caere (Cerveteri)	C3
Cales	E4
Campovalano	G4
Canne	G4
Canosa	G4
Capena	D3
Capestrano	E3
Capraia (isola di)	A2
Capri (isola di)	E5
Capua	E5
Caro (monte)	D4
Carsoli	D3
Castel d'Asso	C3
Castelgiubileo (Fidenae)	D3
Caudio	F5
Cetona (monte)	C2
Chieti	E3
Chiusi	C2
Circeo (monte)	D4
Città della Pieve	C2
Civita Castellana (Falerii Veteres)	D3
Corfinio	E3
Cori	D4
Cortona	C2
Cosa	B3
Cuma	E5
Eclano	F5
Elba (isola d')	A2
Fabriano	D2
Fano	D1
Fermo	E2
Fiesole	C1
Formia	E4
Fucino (lago)	E3
Gabii	D4
Giannutri (isola di)	D3
Gorgona (isola di)	A1
Gravisce	C3
Guardiagrele	E3
Gubbio	D2
Ischia (Pithekussa)	E5
Isernia	E4
Lanuvio	D4
Lucca	B1
Lucera	F4
Lucus Feroniae	D3
Luni	A1
Luni sul Mignone	C3
Manfredonia (Sipontum)	G4
Marsciano	C2
Marsiliana	C3
Montecristo (isola di)	A3
Monteriggioni	B1
Montescudaio	B2
Murlo	C2
Napoli	E5
Narce	D3
Narni	D3
Nemi	D4
Nola	F5
Novilara	D1
Numana	E1
Orvieto (Volsinii Veteres)	C2
Osimo	E1
Ostia	C4
Otricoli	D3
Palestrina	D4
Palmaria (isola di)	D5
Perugia	C2
Pesaro	D1
Pianosa (isola di)	A2
Pietrabbondante (Boviano)	E4
Pisa	B1
Pistoia	B1
Pompei	F5
Pontassieve	C1
Pontecagnano	F5
Ponza (isola di)	D5
Populonia	D2
Pozzuoli	E5
Pratica di Mare (Lavinio)	D4
Prilius (lago)	B2
Pyrgi	C3
Quinto	B1
Rapino	E3
Rieti	D3
Rimini	D1
Ripatransone	E2
Rocca S. Felice	F5
Roma	D4
Roselle	B2
Salerno	F5
Sarsina	C1
Sarteano	C2
Satrico	D4
Saturnia	C2
Senigallia	D1
Sentino	D1
Siena	C2
Sovana	C2
Spello	D2
Spoleto	D2
Statonia	C3
Suessula	F5
Sulmona	E3
Sutri	C3
Tarquinia	C3
Talamone	B3
Teramo	E2
Terni	D3
Terracina	D4
Tivoli	D3
Todi	D2
Trasimeno (lago)	C2
Tuscania	C3
Veio	C3
Velletri	D4
Venosa	G5
Vetulonia	B2
Vico (lago di)	C3
Viterbo	C3
Volterra	B1
Vulci	C3

M A R E A D R I A T I C O
M A R E
T I R R E N O
E T R U R I A
U M B R I A
P I C E N O
S A B I N I
V e s t i n i
A e q u i
M a r z i
E r n i c i
L A Z I O
F r e n t a n i
S A N N I O
P e n t r i
D a u n i
P U G L I E
C A M P A N I A
Arezzo Città principale
Brolio Città secondaria
Strade romane
km
miglia
Rimini
Pesaro
Fano
Novilara
Senigallia
Ancona
Numana
Osimo
Sentino
Fabriano
Gubbio
Perugia
Assisi
Spello
Spoleto
Todi
Terni
Nanni
Orticoli
Rieti
Fermo
Ripatransone
Ascoli
Teramo
Amiterno
Capestrano
Chieti
Corfinio
Rapino
Guardiagrele
Alba Fucente
Lago Fucino
Carsoli
Tivoli
Gabii
Roma
Ostia
Palestrina
Albano
Mte Cavo
Nemi
Velletri
Cori
Lanuvio
Ardea
Satrico
Anzio
Pratica di Mare (Lavinium)
Mte Circeo
Terracina
Formia
Arpino
Alfedena
Isernia
Pietrabbondante (Boviano)
Lucera
Manfredonia (Siponto)
Canne
Canosa
Ascoli
Campovalano
Venosa
Benevento
Caudio
Cales
Capua
Eclano
Rocca S. Felice
Avellino
Suessula
Nola
Atella
Cuma
Napoli
Pozzuoli
Pompei
Salerno
Pontecagnano
Ischia (Pithekoussa)
Capri
Palmara
Ponza
Pistoia
Quinto
Fiesole
Lucca
Pisa
Pontassieve
Sarsina
Monteriggioni
Arezzo
Brolio
Volterra
Siena
Montescudaio
Cortona
Lago Trasimeno
Murlo
Chiusi
Sarteano
Mte Cetona
Città della Pieve
Marsicano
Populonia
Vetulonia
Roselle
Lago Prilius
Orvieto (Volsinii Veteres)
Bolsena
Lago di Bolsena
Saturnia
Sovana
Statonia
Bisenzio
Marsiliana
Talamone
Cosa
Vulci
Tuscania
Viterbo
Castel d'Asso
Lago di Vico
Civita Castellana (Falerii Veteres)
Lucus Feroniae
Tarquinia
Gravisce
Luni
Bieda
Sutri
Narce
Capena
Lago di Bracciano
Pyrgi
Caere (Cerveteri)
Veio
Castel Giubileo (Fidenae)
Gorgona
Capraia
Elba
Pianosa
Montecristo
Giglio
Giannutri
Arno
Cecina
Ombrone
Chiana
Paglia
Fiora
Albegna
Tevere
Rubicone
Volturno
via Aurelia
via Cassia
via Clodia
via Flaminia
via Salaria
via Valeria
via Claudia
via Tiburtina
via Prenestina
via Latina
via Appia
via Ostiense
via Ardeatina
450. Fasi della conquista dell'Etruria da parte dei Romani
Prima metà del IV sec. a. C.
Seconda metà del IV sec. a. C.
Intorno al 280 a. C.
Falerii
Veio
Caere
Tarquinia
Orvieto
Perugia
Chiusi
Murlo
Fiesole
Cortona
Elba